



04
OCTUBRE 2012

impossibilia

REVISTA INTERNACIONAL DE ESTUDIOS LITERARIOS

LITERATURA Y PODER II



MONOGRÁFICO

- Maria Fernanda da Silva Henriques
- Teresa Maria Leal de Assunção
- Martinho Toldy
- José Roberto Saravia Vargas
- Celia García López
- Andrea Bresadola
- Andreu Navarra Ordoño
- Ginés Torres Salinas
- Ana Casado
- Giorgio Coratelli
- Julián Antonio Paniagua López
- Felipe Cammaert

MISCELÁNEA

- Isabella Leibrandt

INTERACCIONES ARTÍSTICAS

- Luis Roberto Vera
- María Ema Llorente
- Júlia Parreira Zuza Andrade

RICORDANDO

- Donata Meneghelli

RESEÑAS

- Antonio Alías
- Blanca Fernández García



Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios
Literatura y poder II
Número 04. Octubre 2012

- Dirección / Direction** Sarah Malfatti
- Coordinación / Coordination** Alana Gómez Gray y João Pedro Vicente Faustino
- Consejo de redacción / Editorial staff** Alana Gómez Gray, Antonia María Mora Luna, Davinia Rodríguez Ortega, João Pedro Vicente Faustino y Sarah Malfatti
- Comité científico / International advisory committee** Alberto Abouchaar Velásquez, Alicia Relinque Eleta, Antonio Chicharro Chamorro, Antonio Cortijo Ocaña, Antonio Gómez-Moriana, Antonio Sánchez Trigueros, Blanca María Oteiza Pérez, Edmond Cros, Enrico Di Pastena, Fátima Freitas Morna, Ignacio Arellano Ayuso, José Soto Vázquez, Juan Paredes Núñez, Katarzyna Moszczyńska, Kurt Spang, Luis Alfonso Reyes Benitez, Marcello Ciccuto, Mercedes Arriaga Flórez, Miguel Ángel García García, Rocío Castillo Cedeño, Sergio Arlandis López, Victoriano Roncero López
- Entidad editora / Publishers** Asociación Cultural Impossibilia (G18939546)
- Maquetación y diseño editorial / Layout and design** Jorge Camacho Hernández
www.jorgecamacho.com – www.trey.es
- Fotografías / Pictures** Yemisi Blake, Peluchines, kabelphoto, Esculapio Pérez, Gobierno de Aragón, efilpera, Aloriel, Crystalline Radical, bladsurb, Riverside Agency, Akhilesh S, Frida Kahlo, Eugène Delacroix, szabelljelousie6, Ivana Vasilj, stefanopa, Daquella manera, lloydabell34, philip.bitnar
- Sitio web / Website** www.impossibilia.org
- Dirección electrónica / Email address** info@impossibilia.org
- Dirección postal / Postal address** Apartado de Correos 290
18.080 Granada. España
- Legal / Legal** Licencia Reconocimiento – No comercial – Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons
- Imagen de cubierta / Cover art** The Library of Congress - Historic Meeting in London - War meet. in Guildhall (LOC)

ISSN 2174-2464

La publicación de esta revista ha sido posible gracias a la subvención otorgada por el Vicerrectorado de Estudiantes, Secretariado de Asociacionismo y Actividades Estudiantiles, de la Universidad de Granada

Indexado en / Indexed to



editorial

editorial

- 6 ALANA GÓMEZ GRAY
Editorial Número 4. Literatura y poder II
/ Editorial Issue Number 4. Literature and
power II

monográfico

monographic

- 18 MARIA FERNANDA DA SILVA
HENRIQUES Y TERESA MARIA LEAL
DE ASSUNÇÃO MARTINHO TOLDY
Desconstruyendo antropologías asimétricas
- 52 CELIA GARCÍA LÓPEZ
De poetas y discursos disidentes: María
Ángeles Maeso
- 84 ANDREU NAVARRA ORDOÑO
Joaquín Costa: una pasión de poder
- 120 ANA CASADO
Cuerpo y poder en dos obras de la literatura
carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y
Perromundo
- 156 JULIÁN ANTONIO PANIAGUA LÓPEZ
La estrategia del acoso. Análisis de la novela
Billy Budd, de Herman Melville, en clave de
acoso laboral
- 34 JOSÉ ROBERTO SARAVIA VARGAS
From Power-over to Power-to: Power
Relations of Women in Hansberry's *A
Raisin in the Sun*
- 68 ANDREA BRESADOLA
Proyecto existencial, político y estético en
Del cielo y del escombros, de Arturo Serrano
Plaja
- 103 GINÉS TORRES SALINAS
Ciudad y poder en *La novela de Ferrara*, de
Giorgio Bassani
- 138 GIORGIO CORATELLI
La disciplina di fabbrica. Uno studio
tematico. Analisi di *Donnarumma
all'assalto* di Ottiero Ottieri e *Vogliamo
tutto* di Nanni Balestrini
- 170 FELIPE CAMMAERT
Tres ataúdes blancos de Antonio Ungar:
juegos de falsedad y discursos de poder en la
América Latina contemporánea

miscelánea

miscellany

- 184 ISABELLA LEIBRANDT
La literatura juvenil histórica como medio
para la construcción de la identidad

interacciones artísticas

artistic interactions

- 202 LUIS ROBERTO VERA
Raíz mesoamericana: Octavio Paz, Efraín
Huerta y Frida Kahlo

- 233 MARÍA EMA LLORENTE
Los estudios interdisciplinarios sobre pintura
y literatura española. Aproximación al
estado de la cuestión

- 252 JÚLIA PARREIRA ZUZA ANDRADE
A cegueira vista sob duas ópticas: o livro e a
adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a
cegueira*

ricordando

ricordando

- 262 DONATA MENEGHELLI
William Faulkner: calendari, orologi e altri
disperati tentativi di dominare il tempo

- 277 CONMEMORACIONES
Nelson Rodrigues (1912 – 1980), Roberto
Vidal Bolaño (1950 – 2002), Hermann
Hesse (1877 – 1962), Aimé Césaire (1913 –
2008), Vicent Andrés Estellés (1924 –
1993), Fernando Pessoa (1888 – 1935)

reseñas

reviews

284 ANTONIO ALÍAS
Reseña de Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.). *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang, 2012, 270 págs.

289 BLANCA FERNÁNDEZ GARCÍA
Reseña de Edmond Cros, *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*. Paris: L'Harmattan, 2011, 182 págs.

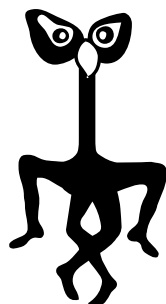
convocatoria

call for papers

296 Quinta convocatoria: La literatura en la(s) encrucijada(s)

5th Issue – Call for Papers: Literature at the crossroad(s)

editorial
editorial





LITERATURA Y PODER II

Desde que en los años setenta del siglo XX Michel Foucault reconocía la ignorancia general acerca de qué fuera el poder, se ha enfatizado entre los teóricos de las más diversas materias el afán por aprehenderlo y conceptualarlo. El poder toca todos los rincones de la vida cotidiana de cualquier ser humano y más allá de la consciencia del sujeto siempre se interpreta alguno de los roles de dominante o dominado pues difícilmente se encuentra alguien fuera de un sistema social de jerarquías, fuera del control, de la vigilancia, de las prohibiciones o de las coacciones, tanto padeciéndolas como ejerciéndolas. Cualquier persona es tanto sujeto como objeto del poder, insertando así al ser humano en una dicotomía cual nudo gordiano pues, como demuestra Judith Butler, la oposición al poder se encuentra íntimamente ligada al poder mismo producto de esa oposición. De ahí que se convierta en escurridizo, con fronteras borrosas porque, además, se le posee sin poseerlo, porque no pertenece sólo al Estado o a la clase dominante, porque no sólo es represor aunque normalice.

La literatura tiene la virtud de objetivar en palabras los mecanismos específicos del poder, permitiendo así diseccionarlos a fin de brindar mayores luces sobre sus dispositivos, su microfísica, como la denominaba Foucault. Es a través de la novela, la poesía, el teatro o los discursos como se entiende con mayor soltura su subjetivación. Aunque ha quedado claro el papel del poder como productor de verdad o elemento imprescindible para la organización social en aras de los mejores beneficios para todos, es su parte negativa –rechazo, delimitación, censura, obstáculo, violencia o represión– la que predomina en el interés de los especialistas que colaboran con *Impossibilia* en nuestro número de otoño de 2012.

En esta ocasión el poder se aborda ejercido hacia la mujer –el sujeto más cruel y constantemente oprimido a lo largo de la historia de la humanidad–, hacia los trabajadores y los presos, así como el punto de vista de los intelectuales y el desempeño de las altas esferas gubernamentales.

Como es sabido, la religión ha regulado desde siempre, bajo un claro sistema patriarcal, el papel de las mujeres tanto en el ámbito de sus actos más privados y personales sino también en los mantenidos en sociedad y en su relación misma con la institución religiosa. Por tal razón, Maria Fernanda da Silva Henriques y Teresa Maria Leal de Assunção Martinho Toldy exponen cómo la Iglesia cristiana forma parte de ese entramado. Su artículo "Desconstruyendo Antropologías Assimétricas" toma como base la imposibilidad de la ordenación de las mujeres para adentrarse en un debate, apuntado ya por Priscilla Cotton, Mary Cole y Margaret Askew Fell Fox en el siglo XVII, sobre el impedimento de la voz de las mujeres en el ámbito eclesiástico, cuyo fondo es la manera como se han reproducido falsas concepciones de lo femenino y lo masculino en los textos de filósofos y teólogos provocando la desigualdad en el acceso a la vida institucional, desequilibrio extendido hasta nuestros días a través de las palabras del último Papa del siglo XX.

Pero la represión hacia las mujeres no es acción única de las instituciones o de los varones sino de ellas mismas en tanto miembros de una sociedad dada, así como reproductoras de sus patrones de dominación simbólica. Negarse a ver a las mujeres como detentadoras del poder, incluso en su aspecto negativo, sería una muestra de inmersión en el pensamiento patriarcal más recalcitrante, esto es lo que José Roberto Saravia Vargas hace ver desde una perspectiva teórica derridiana en su artículo "From Power-over to Power-to: Power Relations of Women in Hansberry's *A Raisin in the Sun*", es decir, demuestra tanto la posibilidad de llevar a cabo un análisis más allá de las limitaciones impuestas por una visión de género, como saca a la luz el hecho ineludible de que el poder no es patrimonio exclusivo de los hombres.

Cierra este apartado Celia García López con su texto "De poetas y discursos disidentes: María Ángeles Maeso". La producción poética se ve inserta en un todo hegemónico que marca las pautas a seguir acorde con los intereses políticos del momento. A fin de vincular la poesía con las estructuras sociales y culturales ya establecidas, manifestar la propia voz y formar un motor de pensamiento crítico, la creación y trabajo de los colectivos deviene en esencial para modificar los límites de lo que es centro y lo que es periferia, para la creación y concienciación del nexo que existe entre discurso y poder cuando estos no tienen la misma intencionalidad o la misma verdad. La obra de Maso, por lo tanto, es lo mismo una denuncia de la fragmentación vivida por la sociedad bajo tales parámetros impuestos por el poder gubernamental como ilustración del uso de la poesía como herramienta imprescindible en la conformación

de una postura política inclusiva.

Un apartado más de este número monográfico está conformado por el poder en el caso concreto de la vida y obra de dos personajes relevantes. Andrea Bresadola se centra en el caso de un poeta y ensayista español en su artículo "Proyecto existencial, político y estético en *Del cielo y del escombros*, de Arturo Serrano Plaja" para demostrar cómo cambia la percepción de los acontecimientos cuando alguien se enfrenta directamente a unas de las manifestaciones más extremas de la represión y del castigo como lo son la guerra y el exilio. Las vivencias en primera persona son transmitidas desde la perspectiva del intelectual que se enfrenta a una ruptura de valores pero en la que subyace la certeza de la relación ineludible entre lo cultural y lo político, con la salvedad de que dicho nexo estará siempre determinado por el grupo dominante.

Andreu Navarra Ordoño en "Joaquín Costa: una pasión de poder" hace notoria la dificultad para aprehender el poder y su naturaleza lógica. A través del acercamiento a las memorias de un polígrafo regeneracionista del siglo XIX español a quien el poder se le escapaba constantemente cuanto más lo deseaba, se obtiene una radiografía de los minúsculos entramados bajo los que se movía la sociedad de su tiempo. Por otra parte, se aclaran aún aspectos fundamentales del ideario costista y el papel que la literatura desempeñó en su fundamentación. Pero, quizá lo más importante es la demostración de cómo la ambición desmedida, el anhelo brutal de "ser alguien" se convierte paradójicamente, en un contexto desfavorable, en incapacidad para aprovechar en su plenitud las oportunidades que el poder mismo ofrece.

Por otra parte, desde que a finales del siglo XVIII y a principios del XX se puso a punto en los países europeos un sistema general de vigilancia, la disposición del espacio cobró un nuevo sentido: ya no se trataba sólo de defenderse de las amenazas del exterior –el poder de los enemigos o el poder de los elementos– o de separar a los distintos grupos sociales sino que debía contar con las características suficientes para controlar al interior los movimientos y la visibilidad a todos sus miembros. De esto dejan constancia Ginés Torres Salinas y Ana Casado. El primero, en su texto "Ciudad y poder en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani", disecciona partiendo de la historia tanto la Ferrara ficcional como la verídica desde su arquitectura hasta su uso, la ciudad como escenario y como personaje, en la cual sus lugares públicos no lo serán tanto y más bien funcionarán según se encuentren sus ocupantes en la escala de dominación en el panorama abrupto de la segunda guerra mundial.

Ana Casado centra su atención en la prisión y el ejercicio del poder sobre el cuerpo en "Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y *Perromundo*", obras estas dos

que denuncian bajo la dicotomía cuerpo poseedor / cuerpo poseído cómo el espacio más personal de cada ser humano se violenta sin misericordia en las penales de la isla, así cómo dentro de ellas hay una jerarquía que la mayoría de las veces no tiene nada que ver con la legislación, llevando a los prisioneros a niveles de alienación y maltrato inimaginables con la finalidad de apagar y apegar su voluntad a la ideología contra la cual luchaban.

Con medidas menos drásticas que en la cárcel mas igualmente bajo la vigilancia, el control, la disciplina y la normalización, la fábrica es abordada por Giorgio Coratelli en "La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di *Donnarumma all'assalto*, di Ottiero Ottieri, e *Vogliamo tutto*, di Nanni Balestrini". El autor lleva a cabo un análisis temático a través del cual establece la relación entre saber y poder así como, desde una base semiótica, analiza la puesta en escena literaria de ese tipo de centros laborales, para llegar a la negación del nexo entre objeto y obra literaria, esta última definible solamente dentro de las relaciones de poder ofrecidas por lo "literario".

Completa el panorama laboral Julián Antonio Paniagua López en su documento "La estrategia del acoso. Análisis de la novela *Billy Budd*, de Herman Melville, en clave de acoso laboral" abordando el problema cada vez más creciente del *mobbing*, apuntando una vez más al hecho de que la literatura alimenta sus ficciones con precisión a partir de ciertas situaciones sociales existentes aun antes de que éstas se nombren o sean motivo de análisis específico y de cómo no existen los medios suficientes ni legales ni éticos para evitar esa forma de violencia psicológica en una de las actividades básicas del ser humano.

La aportación de Felipe Cammaert "*Tres Ataiúdes Blancos* de Antonio Ungar: juegos de falsedad y discursos de poder en América Latina contemporánea" cierra nuestro monográfico. Cammaert aborda una novela inspirada en la realidad política de las dictaduras latinoamericanas contemporáneas a fin de mostrar los elementos de poder que se corresponden en la ficción. A la par, centra la mirada en la reflexión del escritor ante su propia identidad como punto de partida para su creación. Es decir, la forma como deberá abordarse una situación de extrema conflictividad para lograr llevarla al plano narrativo teniendo como base la obra canónica sobre la dictadura.

Este número cuenta además con la colaboración en la sección de MISCELÁNEA de Isabella Leibrandt y su "La literatura juvenil histórica como medio para la construcción de la identidad". Por su parte, la sección INTERACCIONES ARTÍSTICAS se compone en esta ocasión de tres artículos: "Raíz mesoamericana: Octavio Paz, Efraín Huerta y Frida Kahlo", de Luis Roberto Vera; "Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión", de María Ema Llorente; y "A

cegueira vista sob duas ópticas: o livro e a adaptação para o cinema de Ensaio sobre a cegueira", de Júlia Parreira Zuza Andrade. RESEÑAS corre a cargo de Blanca Fernández García y de Antonio Alías: la primera aborda *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, el más reciente libro del teórico de la sociocrítica Edmond Cros; y el segundo, el editado por Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*. Finalmente, *RICORDANDO*, está conformada por el artículo "William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo", de Donata Meneghelli, y por el apartado Conmemoraciones que se suma a los aniversarios de Nelson Rodrigues, Roberto Vidal Bolaño, Hermann Hesse, Aimé Césaire, Vicent Andrés Estellés y Fernando Pessoa.

Resta sólo mostrar nuestro agradecimiento a todas las personas que han colaborado en hacer posible una entrega más de *Impossibilia*, así como a nuestros lectores por su confianza desde el principio en nuestro proyecto editorial.

Alana Gómez Gray

Octubre de 2012



LITERATURE AND POWER II

Ever since in the 70's of the 20th Century Michel Foucault recognized the general ignorance about power, theoreticians of several areas have increasingly tried to grasp and conceptualize it. Power touches all corners of human existence and, independently of the awareness any given subject has of it, he/she always interprets one of the roles of dominant or dominated. In fact, you can hardly find someone who is outside a social hierarchical system, who escapes control, vigilance, prohibitions and coercions. Any one person is both the subject and object of power, exercising as well as being subjected to it; thus the human being is inserted into an inextricable dichotomy for, as Judith Butler demonstrates, the opposition to power is intimately connected to the power which is itself the product of such opposition. Hence the fact that power becomes something elusive, its borders blurred; more so because it is possessed even though one might not exercise it, it does not only belong to the State or the dominant class, because it is not only repressing, although it normalizes.

Literature has the virtue of objectifying in words the specific mechanisms of power, thus allowing for them to be dissected so that more light can be cast over its devices, its microphysics, as Foucault called them. It is through the novel, poetry, theatre and other discourses that we can better understand the subjectification of power. In spite of the power has as a producer of truth or as an essential element in terms of the social organization for the benefit of all, it is its negative dimension –rejection, limitation, censorship, obstacle, violence or repression– which is predominant in the articles of the researchers who contribute to *Impossibilia* in our autumn of 2012 issue.

On this occasion, researchers analyse how power is exercised over women –the subject most cruelly and constantly oppressed throughout the history of human kind– , over workers and prisoners, as well as from the point of view of intellectuals and the performance of the highest governmental spheres.

As is well known, religion has, on the basis of a clear patriarchal system, regulated since time immemorial the role of women not only in the domain of their most private and personal acts, but also of their social actions, and specifically in terms of their relation to the religious institution. Maria Fernanda da Silva Henriques and Teresa Maria Leal de Assunção Martinho Toldy show how the Catholic Church is a part of this framework. Their article "Desconstruindo Antropologias Assimétricas" starts with the impossibility of women being ordained and enters a debate about the obstacles posed to the expression of women's voices within the ecclesiastical sphere, to which authors such as Priscilla Cotton, Mary Cole and Margaret Askew Fell Fox had already given their contribution as early as the 17th Century. According to the article, this impediment has as its backdrop the false conceptions of feminine and masculine in texts by philosophers and theologians. These generate an inequality in the access to the institution, an unbalance which has remained to this day as is proven by an analysis of words written by the last Pope of the 20th Century.

But repression of women is not only an action undertaken by patriarchal institutions or men. Women, as members of a given society, as well as reproducers of patterns of symbolic domination, often repress themselves and each other. To refuse to see women as holders of power, including in its negative forms, would reveal a total immersion in the most radically recalcitrant patriarchal thought. This is what José Roberto Saravia Vargas shows us in his article "From Power-over to Power-to: Power Relations of Women in Hansberry's *A Raisin in the Sun*", written from a derridean theoretical standpoint. In his text, José Roberto Saravia demonstrates the possibility of carrying out an analysis which overcomes the limitations imposed by a gender centred vision and also makes it clear that power is not exclusive of men.

This section concludes with Celia García López's text "De poetas y discursos disidentes: María Ángeles Maeso". Poetic production takes place within an hegemonic context which defines the guidelines that should be followed according to the political interests of the moment. In order to bind poetry with the established social and cultural structures, to allow it to express its own voice and become the driving force of critical thought, the creation and work of cultural groups is very important. They often change the limits of what is considered the centre and periphery and lead to the creation and awareness of the nexus between discourse and power even when these do not hold the same intention or the same truth.

The work of Maso is therefore both a denunciation of the fragmentation occurred in a society under the constraints imposed on it by the governmental power and an illustration of the use of poetry as an essential tool in terms of the definition of an inclusive political position.

Another section of this issue's monographic is made up of concrete examples of the dynamics of power in the lives and work of relevant historical figures.

Andrea Bresadola focuses on a Spanish poet and essayist in his article "Proyecto existencial, político y estético en *Del cielo y del escombros*, de Arturo Serrano Plaja". He shows how the perception of events changes when someone faces directly a number of the most extreme manifestations of repression and punishment, such as war or exile. First-hand experiences are conveyed from the point of view of the intellectual who confronts a dissolution of values, but who remains certain of the undeniable connection between culture and politics, a connection which he is sure will always be determined by the dominant group.

In "Joaquín Costa: una pasión de poder", Andreu Navarra Ordoño reveals how difficult it is to understand power and its logical nature. Through an analysis of the memoirs of a 19th Century Spanish Regeneration writer who saw power escaping from his reach in spite of his desire to attain it, we are provided with an x-ray of the tiny mechanisms by which the society of his time operated. On the other hand, some of the most important aspects of Joaquín Costa's ideology are presented and clarified, as well as the role literature had in its definition. But, maybe the most important aspect of the text is the fact that it shows how an unbounded ambition, the excessive desire to become someone important is paradoxically converted, in an unfavourable context, into an incapacity to take advantage of the many opportunities power offers.

Ever since at the end of the 18th Century and at the beginning of the 20th a general system of surveillance was put into place in European countries, the disposition of space acquired new meaning: it was no longer only designed to defend people from external threats –the power of the enemies or the power of nature– or to separate different social groups, but should also provide the ability to control internally the movements and the visibility of all the members of a given society.

Ginés Torres Salinas' and Ana Casado's texts bear witness to the aforementioned facts. In his article "Ciudad y poder en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani", Ginés Torres begins his analysis with considerations about Ferrara as a fictional as well as real entity, about its architecture and the use which was made of it; he then scrutinizes the city as a stage and character in which public spaces operate in

relation to the place its inhabitants have in the scale of domination established in the context of the Second World War.

Ana Casado focuses her attention on prison and the exercise of power over the body in "Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y *Perromundo*". On the basis of the dichotomy possessor/possessed, both texts analysed denounce the ways in which each human being's most personal space is mercilessly violated in the prisons of Cuba. They also reveal the existence in prisons of a hierarchy which most often is not contemplated in the legislation and which leads prisoners to unimaginable degrees of alienation and mistreatment. The sole end of these actions seems to be the erasure of prisoners' beliefs and their adherence to the ideology against which they had fought.

Characterized by less drastic actions than those practiced in prisons, the factory as a system of vigilance, control, discipline and normalization is scrutinized by Giorgio Coratelli in "La disciplina di fabbrica. Uno studio tematico. Analisi di *Donnarumma all'assalto*, di Ottiero Ottieri, e *Vogliamo tutto*, di Nanni Balestrini". The author carries out a thematic analysis in which a relation between knowledge and power is established. On the other hand, he also analyses from a semiotic standpoint the representation of this type of working centre and concludes with a denial of the nexus between object and literary work, the latter being defined solely by the relations of power offered by literature itself.

The labour setting is completed by Julián Antonio Paniagua López in his "La estrategia del acoso. Análisis de la novela *Billy Budd*, de Herman Melville". The author studies how Melville's work represents *mobbing* in the workplace and stresses the fact that literature bases its fictions with precision on given social facts, even before these have been named or properly analysed. Julián Antonio Paniagua López finally argues that there are not enough legal or ethical means to avoid this form of psychological violence in one of the basic human activities.

Felipe Cammaert's contribution "*Tres Ataúdes Blancos* de Antonio Ungar: juegos de falsedad y discursos de poder en América Latina contemporánea" concludes our monographic section. Cammaert studies a novel inspired by the political context of contemporary Latin-American dictatorships and aims to show the elements of power which are represented in this fiction. At the same time, he focuses his attention on the reflection about his own identity undertaken by the author as the starting point of his work, i.e., he focuses on how an extremely conflicting situation may be transported to a narrative text which has as its basis the canonical novel on dictatorships.

In this issue you may also find Isabella Leibrandt's contribution to MISCELLANY, "La literatura juvenil histórica como medio para la construcción de la identidad".

In ARTISTIC INTERACTIONS three articles are presented: "Raíz mesoamericana: Octavio Paz, Efraín Huerta y Frida Kahlo", by Luis Roberto Vera; "Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión", by María Ema Llorente; and "A cegueira vista sob duas ópticas: o livro e a adaptação para o cinema de Ensaio sobre a cegueira", by Júlia Parreira Zuza Andrade.

The BOOK REVIEWS section is made up of two contributions, by Blanca Fernández García and Antonio Alías: the former presents her reading of *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, the latest book by Edmond Cros, the theoretician of Sociocriticism; and the latter the work edited by Hans Lauge Hansen and Juan Carlos Cruz Suárez, *La memoria novelada. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo (2000-2010)*.

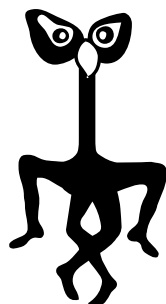
Finally, in *RICORDANDO* you may find the article "William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo", by Donata Meneghelli, as well as the section on Commemorations in which we celebrate the anniversaries of Nelson Rodrigues, Roberto Vidal Bolaño, Hermann Hesse, Aimé Césaire, Vicent Andrés Estellés and Fernando Pessoa.

We would like to express our gratitude to the collaborators who made this issue of our journal possible, as well as to our readers for the confidence they have put in our editorial project from the very beginning.

Alana Gómez Gray

October 2012

monográfico
monographic





Hombre y mujer, Peluchines

Desconstruindo antropologias assimétricas

MARIA FERNANDA DA SILVA HENRIQUES

Universidade de Évora, Portugal

TERESA MARIA LEAL DE ASSUNÇÃO MARTINHO TOLDY

Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

RESUMO: O presente texto centra-se na questão dos fundamentos antropológicos que sustentam a recusa da ordenação das mulheres por parte da Igreja Católica.

Nesse sentido, o texto fará uma análise dos textos oficiais sobre a ordenação das mulheres, relacionando-os com as concepções antropológicas assimétricas no que respeita à representação do masculino e do feminino de que derivam.

PALAVRAS-CHAVE: racionalidade pura/racionalidade impura, ordenação das mulheres, igualdade, vida pública, maternidade, antropologia, teologia

RESUME: Ce texte veut envisager les fondements anthropologiques qui justifient le refus de l'Église catholique de donner l'ordination aux femmes. Ainsi, il développera une analyse des textes officiels sur l'ordination des femmes, au même temps qu'il fera une liaison avec les conceptions anthropologiques asymétriques en ce qui concerne les représentations du féminin et du masculin qui les soutiennent.

MOTS-CLES: rationalité pure/rationalité impure, ordination des femmes, égalité, vie publique, maternité, anthropologie, théologie

ABSTRACT: The present article aims to present the anthropological arguments to justify the refusal of women's ordination in the Catholic Church. It analyzes the official texts on the ordination of women and it links them with the asymmetrical anthropology present in their representations of feminine and masculine.

KEYWORDS: pure/impure rationality, women's ordination, equality, public life, maternity, anthropology, theology



Contrariamente à perspectiva de uma Razão pura e asséptica –sendo pureza tomada no sentido de autarcia, de independência total, em relação a qualquer tipo de contaminação, como a Modernidade a quis pensar–, como diz Adela Cortina muitas vezes, ao longo da sua obra, a Razão que o mundo secularizado tanto preza é, no mundo ocidental, uma Razão histórica que se forjou em diálogo com uma racionalidade religiosa, resultando, para ambas, um entrosamento que as determina como constitutivamente impuras.

Neste quadro, se as doutrinas cristãs ocidentais dão conta dos caminhos que a filosofia vai fazendo, a racionalidade filosófica ocidental também é herdeira tanto do *logos* grego –ele próprio forjado por demarcação da matriz mítica– como da racionalidade judaico-cristã e de uma e de outra vai decantando linhas de força essenciais. Assim, filosofia e religião vão-se maculando mutuamente, sendo difícil, em qualquer momento, separar o trigo do joio respectivo.

Para o que importa a este estudo, convém, sobretudo, realçar as concepções antropológicas que se foram tecendo neste entrosamento, mais concretamente, as ideias sobre a natureza humana e o modo como elas se referiam às duas formas da humanidade: feminina e masculina, bem como o modo como essas ideias foram reproduzidas na Igreja, já que se deve às concepções antropológicas assimétricas que os

diferentes sistemas filosóficos foram configurando o caldo inconsciente que alimenta todas as abordagens da questão da igualdade real entre HH e MM e da sua constitutiva competência e direito de aceder a todos os níveis e papéis da vida institucional que integram a comunidade humana na sua amplitude, constituindo-se como um elemento perturbador da possibilidade de um “olhar lavado” sobre a natureza humana.

Tomamos aqui como um exemplo fulcral disto mesmo documentação produzida pela Igreja Católica acerca das mulheres e, mais concretamente ainda, a argumentação utilizada para justificar a proibição de acesso das mulheres ao ministério ordenado.

Propomos, pois, fazer um pequeno percurso por alguns documentos, sobretudo da autoria do Papa João Paulo II (ainda que também haja referências esporádicas a textos de outros Papas), para vermos mais claramente os passos dados para uma mitigação da diferença hierárquica entre mulheres e homens forjada no pensamento dominante da nossa cultura. Se se invocam textos sobretudo de João Paulo II é porque este Papa foi o primeiro a escrever um documento exclusivamente sobre a problemática “da mulher” (e não das mulheres!) –a *Mulieris dignitatem*–, mas retomaremos igualmente textos de predecessores seus, uma vez que a Igreja nunca se retractou do seu Magistério acerca das mulheres.

1. IGUAIS, MAS DIFERENTES

João Paulo II desenvolveu uma teologia que designava por “teologia do corpo” (1979b: 2) e que, no seu dizer, pretendia constituir uma reflexão sobre a igualdade e a identidade masculina e feminina. Essa teologia afirmava que “a sua homogeneidade [do homem e da mulher] diz respeito, sobretudo, ao corpo, à estrutura somática” (1979c: 1). São iguais, porque ambos criados por Deus. A diversidade sexual marca a identidade masculina e a identidade feminina. A mulher reconhece-se como mulher diante do homem e o homem reconhece-se como homem diante da mulher. Portanto, este ser do corpo e da alma um para o outro constitui o significado último da masculinidade e da feminilidade (isto é, da existência sexuada).

A afirmação da igualdade fundamental do ser humano diante de Deus é sempre acompanhada pela afirmação da diferença entre o homem e a mulher. A reflexão acerca da essência da mulher, ou acerca da sua natureza situa-se neste contexto. A natureza humana reflecte a imagem de Deus, portanto, não se deixa determinar pela sociedade, ou pelas circunstâncias históricas (Denzinger, 1991: 4812). Sendo assim, é eterna, porque Deus é eterno, e está inscrita no coração do ser humano, porque este é criação divina, já

dizia Leão XIII (Denzinger, 1991: 3247).¹

Contrariar a natureza humana é contrariar o plano de Deus acerca do ser humano. Esta vontade deve ser cumprida em todos os níveis da vida humana, quer seja na vida social, quer seja na vida familiar, ou pessoal.

As afirmações dos documentos papais acerca da natureza da mulher inserem-se neste contexto global. A sua preocupação é encontrar a sua especificidade, tal como ela é ditada pela natureza. O discurso acerca da natureza humana implicará sempre estas duas vertentes: a afirmação da igualdade do homem e da mulher, ambos possuidores da mesma natureza, e a diferença entre ambos, que determina a sua desigualdade.

O elemento constitutivo da feminilidade é a maternidade. A mulher identifica-se pela “disposição natural” que o seu organismo tem de servir a geração e o nascimento do ser humano, segundo João Paulo II (1988: 1695). Sendo assim, a complementaridade parece revelar-se, antes de mais, fisicamente. A vontade de Deus é que a mulher seja aquela na qual a ordem do amor do mundo criado das pessoas encontra um terreno para deitar a sua primeira raiz (João Paulo II, 1988: 1721-1722), metáfora –diga-se de passagem– com uma longa história de misoginia. Conclui-se da quase total ausência de reflexão sobre o significado das características masculinas para o ser homem, a associação mais directa da definição de mulher às suas determinações físicas.

A natureza biológica da mulher parece ser extrapolada para a sua natureza espiritual. Os textos traçam o retrato espiritual feminino a partir da condição de mãe: a mulher possui o amor à vida, o sentimento de protecção do berço. Ela conhece o mistério da vida (Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II, 1966b: 14), como diz o Concílio. Ela tem a missão de “colocar bálsamo nas feridas abertas da humanidade”, dizia Pio XII (1939: 1). E, uma vez que a lei da natureza é eterna, estas características da mulher constituem a sua “essência perene” (1989b: 490), segundo João Paulo II, ou a sua “verdade”, segundo Pio XII. Estas características da mulher são “imutáveis e não se desactualizam” (João Paulo II, 1988: 1726), uma vez que constituem o plano de Deus para as mulheres (João Paulo II, 1989a: 1165). Aliás, à objecção de que muito daquilo que é atribuído à natureza da mulher pode ser produto cultural e histórico, Paulo VI respondia que “a história e a natureza estão estreitamente ligadas uma à outra” (1972: 1).

¹ Cf. ainda Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II, 1966a: 931-932; Sacra Congregatio Pro Doctrina Fidei (Denzinger, 1991: 4580).

2. A HERANÇA FILOSÓFICA DA IGUALDADE E DA DIFERENÇA

Este conjunto de afirmações que se quer dignificador do lugar das mulheres, no quadro de um diálogo ambíguo entre igualdade e diferença entre mulheres e homens, tem uma larga tradição no pensamento teológico-filosófico da Igreja Católica.

Na verdade, desde as suas origens, o pensamento cristão sobre o feminino e as mulheres tem uma marca fortemente negativa.

St Agostinho e São Tomás de Aquino² tentaram minimizar a dimensão de misoginia na doutrina inicial da Igreja respeitante à diferença entre varão-fêmea, mas, em ambos os casos, foi desenvolvido um discurso de ambiguidade que permitia defender a igualdade espiritual entre mulheres e homens sem pôr em questão a situação de subordinação social das mulheres. Nenhum dos dois pensadores teólogos concebeu uma real igualdade de dignidade entre homens e mulheres, pelo que os seus textos, partindo da ordem social vigente e da sua aceitação, trataram apenas de encontrar razões teóricas que permitissem salvaguardar a ideia de salvação e a de igualdade espiritual entre mulheres e homens.

Santo Agostinho pode definir a sua posição a partir do princípio hermenêutico da dupla cidade, a humana e a divina. Nesse quadro, foi-lhe possível sustentar, ao mesmo tempo, a igualdade e a desigualdade entre mulheres e homens. Na cidade humana, não há dúvida, a mulher é apenas auxiliar do homem e, portanto, está na sua dependência e deve ser-lhe subordinada. Preocupa-se o filósofo santo, com a afirmação de São Paulo de que as mulheres e não os homens deverão cobrir-se porque o homem é imagem e glória de Deus e a mulher apenas glória do homem. Para ele, St Agostinho, “é a natureza humana enquanto tal que é imagem de Deus”, de onde, a posição de Paulo não seria imediatamente compreensível, nem legitimada. Por isso, continua a raciocinar encontrando uma forma de conciliação do aparentemente contraditório, ao dizer:

A mulher com o marido são imagem de Deus, de maneira que a unidade desta substância humana forma uma única imagem; mas quando ela é considerada como auxiliar do homem –coisa que lhe pertence apenas a ela– ela não é imagem de Deus; pelo contrário, o homem, naquilo que diz respeito apenas a ele, é imagem de Deus, imagem tão perfeita e tão completa que quando a mulher lhe fica associada faz uma unidade com ele (Collin, Evelyne e Varikas, 2000: 90).

Parece claro neste texto que St. Agostinho não estava convencido da real igualdade entre mulheres e homens, nem sequer no plano da criação, uma vez que considera que, por si só e ao contrário do homem, a

² Esta análise, já referida no texto: Fernanda Henriques 2011, parte da perspectiva de Geneviève Lloyd, 1997, 131-141. Aqui está também explorado o ponto de vista de Françoise Collin, Evelyne Pisier e Eleni Varikas, 2000.

mulher não é imagem de Deus. É à sua união com o homem que vai buscar esse privilégio. Ou seja, a mulher necessita do homem para chegar a Deus, não sendo a recíproca verdadeira. Como então salvar a situação das mulheres na Cidade de Deus? Recorrendo a outra dicotomia –a de corpo e espírito. É a alma que é imagem de Deus e não a alma total, mas apenas a sua dimensão racional ou seja aquela que se inclina à perfeição e às coisas eternas, podendo ser sempre renovada pelo desejo de Deus e pela piedade. Ora, as mulheres participam também desta dimensão da alma e, por essa razão, poderão aspirar a uma participação plena na Cidade de Deus sem perderem o seu sexo, “[...]porque elas serão renovadas à imagem de Deus onde não há sexo, isto é, na sua alma espiritual” (Collin, Evelyne e Varikas, 2000:92)

Contudo, St Agostinho quer justificar a posição de S. Paulo pelo que continua a pensar: "Sendo a mulher diferente do homem pelo seu sexo, o rito religioso pode querer figurar através do véu corporal essa parte da razão que se rebaixa a dirigir as realidades temporais" (ibidem).

Ou seja, apesar de poderem aspirar à bem-aventurança da Cidade de Deus, as mulheres são, na sua totalidade antropológica, inferiores aos homens e, nesse sentido, têm de usar, na Cidade Humana, um símbolo dessa sua inferioridade.

A par de St Agostinho, S. Tomás de Aquino tem, igualmente, uma importância crucial no modo como a formação da doutrina cristã concebeu o feminino em termos antropológico-teológicos. Porventura a importância de S. Tomás seja muito mais crucial ainda, não só porque ele retoma o pensamento de Aristóteles, mas também porque foi considerado, no século XIX, por Leão XIII, o filósofo oficial da Igreja. Tal como o pensador em que se inspirou, Aristóteles, S. Tomás procura no mundo os seus princípios de inteligibilidade, valorizando a racionalidade humana, seguindo-o, também, no que diz respeito às ideias de feminino e masculino, tanto na associação das mulheres à matéria, como ao considerá-las apenas como receptáculo, no processo da procriação. Esta perspectiva vai ser enquadrada teologicamente pela interpretação da criação divina da humanidade. Homem e mulher correspondem a gestos de criação diferenciados, sendo a da mulher inferior. É essa inferioridade ‘natural’ que justifica a situação social de que as mulheres disfrutam.

Na sua *Suma Teológica*, questão 92, (Aquino, 1963-1984: 60-79), a argumentação da produção das mulheres desenvolve-se no quadro das 4 interrogações seguintes:

1. A produção das coisas deveria comportar a produção da mulher?
2. A mulher devia ser feita a partir do homem?
3. Ela devia ser feita da costela do homem?

4. Ela foi feita imediatamente por Deus?

Estas interrogações –que irão ser desenvolvidas no esquema da escolástica medieval– dão conta, claramente, de que o processo de questionamento está inquinado, à partida, por uma concepção da criação divina como assimétrica. Nesse sentido, a sua análise só poderá conduzir a uma concepção do feminino no quadro de uma antropologia desigual, da negação de uma igualdade real entre homens e mulheres e, além disso, legitimada na vontade de Deus.

Esta perspectiva antropológica-teológica teve, ao longo dos séculos, uma importância decisiva nas representações sociais e na exclusão das mulheres do poder e do espaço público a todos os níveis, sendo, certamente, uma das raízes do seu acantonamento ao espaço privado da família e do lar quando a sociedade ocidental forjou a sua concepção de uma Sociedade de Direitos.

Como se pode deduzir a partir dos comentários desenvolvidos no ponto 1, a igreja continua a servir-se dela quando tem de se pronunciar sobre as mulheres e o feminino.

3. PAPÉIS ATRIBUÍDOS À MULHER, “DE ACORDO COM AQUILO QUE A NATUREZA EXIGE”

Neste contexto, é interessante verificar que os textos do Magistério revelam sempre o temor de que os movimentos de emancipação da mulher (reivindicadores de direitos na praça e na esfera pública), no caso de lutarem por uma igualdade entre o homem e a mulher que procura mudar “aquilo que a natureza exige do homem e aquilo que a natureza exige da mulher” (Sacra Congregatio Pro Doctrina Fidei, 1974: 740),³ desrespeitem esta ordem estabelecida pelo Criador. Estas “exigências da natureza” prendem-se directamente com a questão da *maternidade*, visto que se considera que esta constitui a essência da mulher, a revelação do significado da feminilidade. E esta é determinada biologicamente e vivida na esfera privada da família. João Paulo II afirma que, dada a sua condição de mãe, a mulher possui “uma sensibilidade subtil, um sentido da realidade concreta e um amor atencioso para com aquilo que está em crescimento e que, por isso, precisa de cuidado especial” (João Paulo II, 1979: 3).

Este tipo de descrições revela também uma tendência para idealizar a figura da mulher como uma mãe perfeita. Além disso, a mulher é definida apenas pelo seu papel relativamente a um outro: a criança. O facto de se fazer uma idealização desse seu papel parece esvaziar ainda mais a mulher duma identidade e

³ Cf. ainda: Pio XI, 1930, 549, 567-568; Pio XII, 1947: 480-488; 1956: 779-786; Paulo VI, 1971: 410; João Paulo II, 1981: 627-628; 1989b: 490; 1992: 1061-1065; 1988: 1674-1677; Ratzinger, 1991.

duma existência concretas. O sujeito da reflexão acerca da identidade feminina é sempre um outro em função do qual se coloca a sua própria existência. Esta redução da mulher à sua função é agravada nos textos em causa pelo facto de não se encontrar uma reflexão igualmente desenvolvida acerca do papel do homem enquanto pai.

João Paulo II afirma mesmo que “o ser genitores - ainda que seja comum aos dois - realiza-se muito mais na mulher, especialmente no período pré-natal.” Portanto, o homem “encontra-se sempre 'fora' do processo da gestação e do nascimento da criança”. Ainda que a educação dos filhos seja da competência tanto do pai como da mãe, a contribuição materna “é decisiva” (João Paulo II, 1988: 1696-1697). A maternidade é, portanto, a chave de interpretação do significado da existência das mulheres. Sendo assim, ela constitui também o seu papel social fundamental.

Esta identificação do papel social da mulher com a maternidade torna-se mais evidente se atendermos à forma como os textos encaram o seu trabalho profissional. Muitos acentuam a dificuldade que este pode causar para o cumprimento daquilo que é específico da mulher, isto é, a maternidade (cf. Leão XIII, 1890/1891: 661).⁴ Do mesmo modo, uma das reticências colocadas aos movimentos de emancipação fundamenta-se, precisamente, no receio de que estes transtornem a vocação fundamental da mulher à maternidade (cf. João Paulo II, 1989a: 1165).

Na perspectiva dos documentos em causa, o contributo essencial da mulher para a sociedade situa-se, portanto, na esfera privada, uma vez que consiste na maternidade. Os textos consultados atribuem predominantemente aos homens as funções públicas e às mulheres os papéis relacionados directamente com a manutenção do lar e da família. Elas são o garante da estabilidade do domínio privado. Nas palavras de Pio XII, o lar é “o campo e o ninho da actividade da esposa” (Pio XII, 1942: 1). O papel ideal para a mulher é o de mãe, com a sua correspondente confinamento ao domínio do privado. Os termos em que os textos colocam a questão reflectem, pois, a distribuição de papéis sociais no Ocidente, segundo a qual à mulher pertence o domínio privado (da casa, da família) e ao homem, o domínio público, social (cf. Ariès e Duby, 1989-1991; Duby e Perrot, 1990-1992). Sendo assim, o ideal de mulher como mãe coincide com a ordem social vigente.

Os textos papais também comparam a Igreja com a família. Pio XI afirma que a tarefa da família coincide com a da Igreja: Deus comunica a ambas a fecundidade, a transmissão da vida, da educação e da autoridade, “princípio de toda a ordem” (Pio XI, 1991: 3690).

⁴ Cf. ainda Denzinger, 1991: 3735 e 3963; Pio XII, 1956: 779-786; João Paulo II, 1991: 625-629; 1989b: 489-496.

Quando se estabelece o paralelo entre a autoridade na família e a autoridade na Igreja, compara-se o papel da hierarquia com o do pai. Assim, João Paulo II afirma que “os padres e os diáconos estão para a família como um pai, um irmão, um pastor e um mestre” (João Paulo II, 1982: 171). Portanto, tanto na Igreja, como na família, a autoridade encontra-se na linha paterna.

Esta mesma ideia parece confirmar-se se atendermos, de novo, aos termos em que os textos falam de S. José como patrono da Igreja. Numa passagem de um documento de Leão XIII podemos encontrar o seguinte raciocínio: Jesus devia obediência a José, enquanto pai humano, como é próprio de toda a relação entre pai e filho. José era o protector, o tutor e o defensor natural da família divina. Ora, a sagrada família, “que José orienta com pleno poder paterno”, é o embrião da Igreja: Maria é a mãe de todos os crentes e Jesus é o primogénito de todos os cristãos. S. José goza de autoridade paterna sobre a Igreja (Leão XIII, 1991: 3262 e 3263).

Podemos, então, concluir que o paralelo estabelecido entre a estrutura familiar e a estrutura eclesial reflecte uma concepção da distribuição de papéis entre a mulher e o homem que exclui a primeira das funções relacionadas com a autoridade.

4. ARGUMENTOS PARA A PROIBIÇÃO DO ACESSO AO MINISTÉRIO ORDENADO

Ora esta é esta precisamente a lógica reproduzida na Declaração sobre a questão da admissão das mulheres ao sacerdócio ministerial (cf. Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976), emanada da Sagrada Congregação para a Doutrina da Fé, curiosamente, no dia da Festa de Santa Teresa d'Ávila, e repetida até à saciedade por todas as declarações posteriores sobre um assunto cada vez mais difícil de calar e de ignorar (os argumentos têm sido sempre os mesmos de há 35 anos a esta parte...).

A argumentação gira em torno da centralidade da masculinidade de Jesus para o exercício do ministério ordenado: a questão não está só na insistência explicitada no documento na impossibilidade de mulheres representarem um homem –Jesus Cristo– no altar, pelo facto de serem mulheres e existir uma “dissemelhança” delas com Jesus –homem. A questão também estará –ainda que não seja explicitada– no facto de Jesus ter exercido um ministério público, de os ministérios ordenados serem públicos e de, como tal, estarem vedados às mulheres, uma vez que a estas se lhes atribui, ancestralmente, o domínio privado ou sucedâneos do domínio privado (veja-se a tendência para reproduzir a lógica da maternidade em referências ao papel das mulheres na educação e no cuidar, por exemplo).⁵ A lógica final do documento

⁵ Agradeço à Fernanda Henriques esta intuição, surgida ao longo da elaboração deste texto conjunto.

Inter insigniores coloca esta desigualdade, mais uma vez, no próprio plano de Deus.

Mas debruçemo-nos mais detalhadamente sobre o texto. Começaremos por constatar que a Declaração se inicia citando João XXIII, que na sua Encíclica *Pacem in Terris* (1962: 257), considerou precisamente como um dos sinais mais característicos da nossa época “o facto de as mulheres estarem a entrar na vida pública, quiçá mais depressa nos povos que professam a fé cristã e mais lentamente, mas também em grande escala, nos países com outras civilizações e tradições”. Menciona-se também a existência de formas de discriminação que devem ser superadas, por serem contrárias ao plano de Deus. Refere-se, em seguida, a existência de muitas mulheres no apostolado e a relevância de muitas mulheres ao longo da história da Igreja. Poder-se-ia dizer que esta introdução contraria a tese da interdição do exercício do ministério ordenado devido ao carácter público de este último. Simplesmente, não deverá perder-se de vista que a atribuição do espaço público aos homens, ao longo dos tempos, também esteve sempre associada ao facto de ser este o espaço de exercício do poder configurador da ordem social. E deve ter-se igualmente presente que o documento irá utilizar a linguagem do “oficial” e do “oficioso”, aplicando a primeira aos homens e a segunda às mulheres, como veremos.

Onde faz, então, o documento radicar a proibição do acesso das mulheres ao ministério ordenado? Antes de mais, na invocação da *tradição*, através da frase lapidar: “A Igreja nunca admitiu que as mulheres pudessem receber validamente a ordenação sacerdotal ou episcopal” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 1). Se tal aconteceu foi em seitas heréticas, como, por exemplo, as gnósticas. Essa exclusão deve-se ao desejo de a Igreja permanecer fiel ao seu fundador, segundo prossegue o documento. Portanto, a exclusão das mulheres do ministério ordenado constitui um sinal de fidelidade a Jesus Cristo e aos Apóstolos. O documento avança o segundo argumento, ligado a este primeiro: “Jesus Cristo nunca chamou nenhuma mulher a fazer parte dos Doze” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 2). É certo que, durante o seu ministério, se faz acompanhar de mulheres e é certo que são elas as primeiras testemunhas da ressurreição, mas não são as testemunhas oficiais: elas são “encarregadas por Jesus de levar a primeira mensagem pascal aos Onze, para os preparar para serem os testemunhos oficiais da ressurreição” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 2). Portanto, “oficialmente”, Jesus ressuscitado apareceu aos homens e oficiosamente, às mulheres. E não foi à sua Mãe (aliás, proclamada Mãe de Deus!) que Jesus “confiou as chaves do reino dos céus”, mas sim a Pedro.

Terceiro argumento: a prática dos apóstolos. É certo que Maria ocupa um lugar privilegiado no Cenáculo, mas não foi chamada a integrar o colégio dos Doze. Judas foi substituído por Matias. O documento refere ainda as comunidades paulinas, no mundo greco-romano, e conclui que, apesar de no

mundo helénico haver cultos pagãos confiados a sacerdotisas e apesar de haver mulheres “colaboradoras” de Paulo, esta colaboração nunca chegou ao ponto de lhes ser entregue o “anúncio oficial e público da mensagem” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 3) .

Poderá a Igreja mudar de atitude face a esta questão? Não –quarto argumento– porque a atitude de Jesus e dos apóstolos tem um valor permanente (cf. Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 4). As prescrições de Paulo relativas à obrigação da mulher cobrir a cabeça são culturais. Mas a proibição de falar na assembleia “é de outro tipo”: elas podem profetizar, mas não podem ter a “função oficial de ensinar na assembleia”. E isto devido ao “plano divino da criação”: o texto refere Gen 2,18-24 (isto é, o relato da criação da mulher como “auxiliar” do homem) sem explicar a relação que estabelece entre a interdição das mulheres ensinarem na assembleia e os versículos da criação (cf. Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 4).

É certo que, segundo se diz, a Igreja tem consciência de “possuir certo poder de intervenção” sobre os sacramentos (todos sabemos a evolução por que passaram os sacramentos, por exemplo, da penitência). Mas, e cito do documento:

em última análise é a Igreja que, através da voz do seu Magistério, assegura em campos tão variados o discernimento acerca do que pode mudar e do que deve permanecer imutável. Quando ela crê não poder aceitar certas mudanças, é porque se sente vinculada pela conduta de Cristo (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 4).

Por isso, surge, agora o argumento da autoridade:

Esta prática da Igreja reveste, pois, um carácter normativo: na prática de não conferir senão a homens a ordenação sacerdotal há uma tradição constante no tempo, universal no Oriente e no Ocidente, vigilante em reprimir imediatamente os abusos; esta norma, que se apoia no exemplo de Cristo, é seguida porque se considera conforme ao plano de Deus para a sua Igreja (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 4).

Isto é, o plano de Deus para a sua Igreja passa pela exclusão das mulheres do acesso ao ministério ordenado.

Mas a declaração dá mais um passo: não basta referir a autoridade da Igreja como “seguidora fiel” do exemplo de Cristo, é preciso inserir a própria masculinidade do ministério no mistério de Cristo, isto é, é preciso “teologizar” a exclusão do feminino, fazendo referência à “semelhança natural” que deve existir entre Cristo e o seu ministro, Cristo que “foi e continua a ser homem” (Sacred Congregation for the

Doctrine of the Faith, 1976: 5). É certo que ele é o primogénito de uma humanidade constituída por homens e mulheres, mas “a encarnação do Verbo fez-se segundo o sexo masculino”. E este facto é “inseparável da economia da salvação”, aliás, “está em harmonia com o conjunto do plano de Deus, tal como Deus mesmo o revelou e cujo centro é o mistério da Aliança” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 5). Portanto, está inscrito no plano de Deus que as mulheres não podem ser consideradas “semelhantes a Cristo”. Está inscrito no plano de Deus que não podem ter acesso ao ministério ordenado. Está inscrito no plano de Deus que Cristo é esposo e chefe da Igreja e que este papel só pode ser realizado por um homem. É certo que o sacerdote representa a Igreja, que é o Corpo de Cristo, mas representa a sua cabeça, que é Cristo, e Cristo é homem.

Ora se o ministério sacerdotal se insere no mistério da Igreja e se esta é obra do Espírito Santo, não se pode mencionar os direitos humanos ao falar desta questão: em Gálatas 3,28, diz-se que, em Cristo, não há homem, nem mulher. “Mas o texto não se refere em absoluto aos ministérios: ele afirma *somente* [sublinhado meu] a vocação universal à filiação divina que é a mesma em todos” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 5). Portanto, a filiação divina que é a mesma em todos *não chega* para fundamentar o ministério ordenado.

O documento termina dizendo que as mulheres que desejam o ministério estão, certamente, “inspiradas pela vontade de servir a Cristo e à sua Igreja” (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 6). Acrescenta-se –aliás, estranhamente– que isto “não é surpreendente num momento em que as mulheres tomam consciência das discriminações de que foram objecto” (digo “estranhamente”, porque a argumentação anterior nega a possibilidade de invocar, sequer, a palavra “discriminação” quando se fala do ministério ordenado exclusivamente masculino). Mas, este “não faz parte dos direitos da pessoa, depende do mistério de Cristo e da Igreja”. Meditar na igualdade de todos pelo baptismo significa aceitar que isto quer dizer que a Igreja é “um corpo diferenciado, no qual cada um tem a sua função”.

A última frase do documento constitui uma recomendação às mulheres:

A Igreja faz votos para que as mulheres cristãs tomem plena consciência da grandeza da sua missão: o seu papel é capital hoje em dia, tanto para a renovação e a humanização da sociedade como para descobrir, de novo, por parte dos crentes, o verdadeiro rosto da Igreja (Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith, 1976: 6).

Portanto, o verdadeiro rosto da Igreja é o da fidelidade a uma representação masculinizada da salvação, que legitima a conclusão de Mary Daly (1973: 19): “if God is male, than male is God”.

5. CONCLUSÃO: A PESADA HERANÇA ARISTOTÉLICA

Talvez se deva a Aristóteles e à sua articulação entre a natureza ontológica dos seres humanos e a vida pública da Cidade, a 'mão invisível' que, ainda hoje, discrimina as mulheres da área do poder político e do espaço público, em geral.

Na verdade, na perspectiva aristotélica, é a vida pública da *polis*, que configura a comunidade humana natural, explicitando a natureza social do ser humano, dotado "de uma voz de que, único entre os outros animais, ele se pode servir para formular um discurso (*logos*), exprimir e discutir o bem e o mal, o justo e o injusto" (Collin, Pisiér e Varikas, 2000: 48).

Ora, também na sua perspectiva, é o ser humano no masculino que está, naturalmente, constituído para exercer a vida política e o feminino está, também naturalmente, excluído dela.

Para Aristóteles, há uma relação de "desigualdade permanente" entre o macho e a fêmea, o masculino e o feminino, que acantona as mulheres ao lugar de quem está dotado para ser sempre governado. O modo como o pensamento aristotélico percepcionou a diferença sexual decorre da maneira como concebeu a unidade ontológica de cada ser. Por um lado, o seu hilemorfismo, ao explicar a constituição ontológica do mundo a partir dos princípios de matéria e forma, sendo esta tomada como princípio decisivo de existência e de inteligibilidade e, por outro, a associação feita entre forma, actividade e masculino e matéria, passividade e feminino, representam o quadro ontológico que sustenta a exclusão das mulheres da cidadania da *polis* e marcará, indelevelmente, o modo como o mundo ocidental concebeu o feminino e a maternidade. Através das ideias de macho imperfeito e de receptáculo passivo, o feminino e as mulheres ficaram acantonadas a uma herança que ao longo dos tempos o ocidente foi reiterando, mais ou menos literalmente, ao mesmo tempo que –quer directa quer indirectamente– se servia dessa herança para relegar as mulheres para o espaço privado e para lhes subtrair os direitos jurídicos, económicos e políticos que a dinâmica social ia, entretanto, fazendo crescer.

É pena que a Igreja não tenha querido romper com essa fatalidade.

BIBLIOGRAFÍA

Aquin, Th. d'. (1963-1984). *Somme théologique. Les origines de l'homme* (questão 92) (pp. 60-79). Paris: Le Cerf.

Ariès, Ph. e Duby, G. (Dir.) (1989-1991). *História da vida privada*. Lisboa : Editorial Presença.

Collin, F., Pisier, E. e Varikas, E. (2000). *Les femmes de Platon à Derrida*, Anthologie Critique, Paris: Plon.

Daly, M. (1973). *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women's Liberation. With an Original Introduction by the Author*, Boston: Beacon Press.

Denzinger, H. (1991). *Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen [Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum]*. P. Hünermann (Ed.). Freiburg-Basel-Rom: Herder Verlag.

Duby, G. e Perrot, M. (Dir.) (1990-1992). *Histoire des femmes en Occident*. Paris: Le Plon.

Henriques, F. (2011). Teologia e feminismo. In: A. Borge e I. Caldeira (Coord.). *E Deus criou a mulher. Mulheres e teologia* (pp. 13-33). Funchal: Nova Delphi.

João XXIII. (1962). Litterae Encyclicae, Pacem in terris. *Acta Apostolici Sedes*, 55, 257-304.

João Paulo II. (1979). Discurso al Centro Femminile Italiano 2, 7.12.1979. *Osservatore Romano*, 282.

— (1979b). Udienza Generale, 12.09.1979. *Osservatore Romano*, 210, 1-2.

— (1979c). Udienza Generale, 7.11.1979. *Osservatore Romano*, 256, 1-3.

— (1981). Litterae Encyclicae "Laborem Exercens". *Acta Apostolici Sedes*, 73, 577-647.

— (1982). Adhortatio Apostolica 'Familiaris Consortio'. *Acta Apostolici Sedes*, 74, 81-191.

— (1988). Epistolae Apostolicae "Mulieris dignitatem". *Acta Apostolici Sedes*, 80, 1653-1729.

— (1989a). Ad episcopos Civitatum Foederatarum Americae Septemtrionalis missus. *Acta Apostolici Sedes*, 81, 1165.

— (1989b). Adhortatio Apostolica Post-Synodalis "Christifideles laici" n.50. *Acta Apostolici Sedes*, 81, 393-521.

— (1989c). Nuntius Scripto Datus. Ad episcopos Civitatum Foederatarum Americae Septemtrionalis missus. *Acta Apostolici Sedes*, 81, 1161-1168.

— (1992). Ad eos qui conventui consociationum "Pro vita" ab omnibus nationibus interfuerunt coram admissos. *Acta Apostolici Sedes*, 84, 1061-1065.

Leão XIII. (1890/91). Litterae Encyclicae "Rerum novarum". *Acta Sanctae Sedis*, 23, 661

— (1991a) [1888]. Encyclica "Libertas praestantissimum". In Denzinger, H. (1991). (pp. 3244-3260).

— (1991b) [1889]. Encyclica "Quamquam pluries". In Denzinger, H. (1991). (pp. 3262-3264).

Lloyd, G. (1997). Agustín y Tomás de Aquino. In A. Loades (Ed.). *Teologia Feminista* (pp. 131-141). Bilbao: Desclée de Brouwer.

Paulo VI. (1971). Epistula Apostolica "Octogesima Adveniens". *Acta Apostolici Sedes*, 63, 401-441.

— (1972). Lettere al Presidente della 59a. Sessione delle Setimane Sociali di Francia, Sig. Alain Barrière. *Osservatore Romano*, 153, 1-2.

Pio XI. (1930). Litterae Encyclicae "Casti connubii". *Acta Apostolici Sedes*, 22, 539-592.

— (1991) [1929]. Encyclica "Divini illius magistri". In Denzinger, H. (1991). (pp. 3685-3698).

Pio XII. (1947). Ad Delegatas Unionis internationalis Sodalitatum mulierum catholicarum ob communem Conventum Romae coadunatas. *Acta Apostolici Sedes*, 39, 480-488.

— (1939). Audiência às participantes no Congresso feminino Internacional da Acção Católica, 15.04.1939. *Osservatore Romano*, 90, 1.

— (1942). Audiência Geral, 24.02.1942. *Osservatore Romano*, 47, 1.

— (1956) Mulieribus peregrinationis causa ad sanctuarium lauretanum B. Mariae Virginis e tota Italia coadunatis, ad fausta anniversaria Summi Pontificis Pii XII pie celebranda. *Acta Apostolici Sedes*, 48, 779-786.

Ratzinger, J. (1991). Apertura del Concistoro Straordinario. *Osservatore Romano* 5/04/1991.

Sacra Congregatio Pro Doctrina Fidei. (1974). Declaratio De abortu procurato, n. 15. In Denzinger, H. (1991). (pp. 4550-4552).

Sacred Congregation for the Doctrine of the Faith. (1976). Declaration On The Question Of Admission Of Women To The Ministerial Priesthood. *Inter Insigniores* (October 15). *Papal Encyclicals Online*. <http://www.papalencyclicals.net/Paul06/p6interi.htm> (consultado em Fevereiro de 2012)

Sacrosanctum Concilium Oecumenicum Vaticanum II. (1966a). Declaratio de libertate religiosa. *Dignitatis humanae. Acta Apostolici Sedes*, 928-946.

— (1966b). Nuntii ab E. mis Patribus Cardinalibus lecti et a Summo Pontifice iis traditi qui variarum socialum ordinum personam gerebant. *Aux femmes. Acta Apostolici Sedes*, 58, 13-14.



VCRasin__DSC7477, kabelphoto

From Power-over to Power-to: Power Relations of Women in Hansberry's *A Raisin in the Sun*

JOSÉ ROBERTO SARAVIA VARGAS
University of Costa Rica, Costa Rica

ABSTRACT: Because of binary oppositions shaping Western thought, power has been traditionally understood as male domination or as an unevenly distributed social resource between genders. However, an analysis of the power relationships of the three women in Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* in the light of Derrida's thought shows that these notions do not take into account the dynamism and complexity of power relations and hints to the establishment of a new idea of power: transformative power.

KEYWORDS: theater, Lorraine Hansberry, Derrida, *A Raisin in the Sun*, power

RESUMEN: A causa de las oposiciones binarias que estructuran el pensamiento occidental, se ha entendido el poder tradicionalmente como dominación masculina o como un recurso social distribuido inequitativamente entre los géneros. No obstante, un análisis de las relaciones de poder de las tres mujeres en *A Raisin in the Sun*, de Lorraine Hansberry, basado en el pensamiento de Derrida, muestra que dichas nociones no toman en cuenta el dinamismo ni la complejidad en las relaciones de poder y sugiere el establecimiento de una nueva idea de poder: el poder transformativo.

PALABRAS CLAVE: teatro, Lorraine Hansberry, Derrida, *A Raisin in the Sun*, poder



A Raisin in the Sun, by US playwright Lorraine Hansberry, has been appraised as an important contribution to feminism, for it discloses the gender roles active at that time. *A Raisin in the Sun* depicts the struggles of the Younger family in a poor black neighborhood in Chicago and the power clashes of men and women in it are evident. For example, Walter Lee, the main character, seeks power through financial success, but he has no money to start his investment. In order to gain access to the money of his mother, which he wants to use to start a liquor store, he tries to manipulate Lena, Ruth, and Beneatha, the women in the family, by making them feel guilty for not helping him. Lena is the mother of Beneatha and Walter while Ruth is married to Walter and is thus Beneatha's sister in law. The play portrays the traditional role of the housewife, represented by Ruth, in contrast to the emerging role of the literate, educated working female, which Beneatha embodies. Lena represents the old generation of African-American women coming right from slave sharecroppers. Although from a traditional feminist perspective the women in the Younger family might appear to be equally marginal, powerless figures due to patriarchy, a Derridean analysis shows that Ruth, Beneatha, and Lena in fact possess a dynamic, simultaneous degree of power and powerlessness, which causes uneven and shifting power relations among them. This also questions the traditional idea of power as merely a form of oppression and hints to the establishment of a new concept of power.

Feminism is deeply concerned with power. For a great number of feminist theoreticians, gender relations hold a deep connection with power structures in which, due to patriarchal influence, men become the ones in power while women, as second-class human beings, are oppressed and marginalized. This interpretation of power is deeply rooted in Simone de Beauvoir's *The Second Sex*, in which she claims that the woman "is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute –she is the Other" (Beauvoir, 1974: xxii). Similarly, a number of feminists often refer to Michel Foucault's idea of structures and hierarchies when defining power. He claims: "if we speak of the structures or the mechanisms of power, it is only insofar as we suppose that certain persons exercise power over others" (Foucault, 1983: 217). From this perspective, feminists have traditionally perceived power as a structure in which some are above and others are below. The ones atop execute their power while the ones below are coerced and yield to the influence of the power upon them. This structure possesses a complexity and dynamism of its own: "the multiplicity of force relations immanent in the sphere in which they operate and which constitute their own organization; as the processes which, through ceaseless struggles and confrontations, transforms, strengthens, or reverses them; [...] thus forming a chain or system" (Foucault, 1979: 92). Following Foucault's idea, feminists believe that this power organization may be transformed or reversed; hence, one of feminism's pillars is exposing them in all social levels, including literary texts.

For most feminists, power and gender are intrinsically tied. If there is a structure of power in society and gender relations are not even, these feminists conclude that gender difference is indeed related to domination. In other words, one gender assumes the center position and the other is forced to assume the marginal one. By observing patriarchy, feminists conclude that men are the ones in power while women are deemed powerless in this structure. According to Catharine MacKinnon, author of *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*, "women/men is a distinction not just of difference, but of power and powerlessness [...]. Power/powerlessness is the sex difference" (MacKinnon, 1987: 123). In this light, feminism traditionally believes that society is structured by means of the binary opposition "men (powerful)/women (powerless)," to which they oppose and thus seek to modify.

Besides the idea of power as a mere male domination over women, other feminist groups view power differently. Instead of thinking of power as domination, these feminists perceive it as an unevenly distributed good, perhaps following a perspective similar to the Marxist notion of unequally distributed resources in society. For them, women are not utterly powerless but they visibly lack this "resource" in

comparison to men. In other words, power is found more in men than it is in women, which emphasizes their notion of power as a social resource unevenly distributed in society. For example, Susan Moller Okin, in her book *Justice, Gender and the Family*, claims that power is unequally distributed between husbands and wives:

when we look seriously at the distribution between husbands and wives of such critical social goods as work (paid and unpaid), power, prestige, self-esteem, opportunities for self-development, and both physical and economic security, we find socially constructed inequalities between them, right down the list (Okin, 1989: 136).

Again, this position differs from the view of power as male domination in the sense that it ascribes a degree of power to women while the construct of power as male domination holds women as powerless beings.

Although both the position of power as male domination and that of power as an unevenly distributed social good are legitimate in general terms, they also imply a simplification of power as an unvarying, perennial oppressive state only changed through revolution or by a fair redistribution. This notion is common in most feminist interpretations of literary texts, for feminist critics tend to emphasize the oppression to which patriarchy subjects women in literary works or how patriarchy causes power to be unequally distributed in society and call for a change. However, these common feminist notions of power can be further analyzed to reveal that these relations of power and gender usually overlook other aspects of power structures. For example, in feminist readings of literary texts, power relations and differences among women as well as the dynamics in these structures are seldom disclosed or they are usually written off as patriarchy by-products. A Derridean perspective of power and its feminist analysis reveals a subtle, but important feature of power structures: power itself does not represent a constant, monolithic structure and traditional views of power need to take such dynamism into consideration.

A DERRIDEAN PERSPECTIVE OF FEMINISM'S VIEWS ON POWER

While at a first glance the feminist positions of power as male domination or as an immaterial resource that is present with less frequency in women seem valid and fair, they actually rest upon the binary opposition of presence versus absence that Derrida calls logocentrism and to which he openly objects:

The system of language associated with phonetic-alphabetic writing is that within which logocentric metaphysics, determining the sense of being as presence, has been produced. This logocentrism, this *epoch* of the full speech, has always

placed in parenthesis, suspended, and suppressed for essential reasons, all free reflection on the origin and status of writing, all science of writing which was not technology and the *history of a technique*, itself leaning upon a mythology and a metaphor of a natural writing. It is this logocentrism which, limiting the internal system of language in general by a bad abstraction, prevents Saussure and the majority of his successors from determining fully and explicitly that which is called “the integral and concrete object of linguistics” (Derrida, 1978: online).

Derrida objects to logocentrism because, in his words, it limits an integral vision of linguistics. His thought, nevertheless, can also be applied to Western thought in general. For Derrida, Western thought is shaped by a series of binary operations that highlight one specific meaning construction while obscuring many other possible readings of a text. In order to uncover these other readings, Derrida proposes inverting the binary operations present within texts:

In a traditional philosophical opposition we have not a peaceful coexistence of a vis-à-vis, but rather with a violent hierarchy. One of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the upper hand. To deconstruct the opposition, first of all, is to overturn the hierarchy at a given moment (Derrida, 1981: 41).

In general terms, feminists have agreed to this idea and have used it to uncover the influence of patriarchy on society.

Feminist thought, however, has created a similar binary opposition of its own. As the ones feminists oppose to, feminist constructs and interpretations of society highlight one meaning while obscuring others; such is the case of the feminist proposition that society is essentially patriarchal. This belief falls into what Derrida calls a “transcendental signified”. A transcendental signified is a concept whose meaning originates directly within itself and does not follow a differential or relational association with any other realities. As a result, this transcendental signified becomes the center of meaning, or “prior truth” which allows structuring other ideas of meaning around it (Bressler, 1999: 124). For Derrida, such “prior truths” are not accurate because they are understood without being formerly compared to other signifieds or signifiers, which for him is impossible as it is perceived when he discusses the idea of representation:

The so-called “thing itself” is always already a representamen shielded from the simplicity of intuitive evidence. The representamen functions only by giving rise to an interpretant that itself becomes a sign and so on to infinity. The self-identity of the signified conceals itself unceasingly and is always on the move. The property of the representamen is to be itself and another, to be produced as a structure of reference, to be separated from itself. The property of the *representamen* is not to be *proper* [*propre*], that is to say absolutely proximate to itself (*prope*, *proprius*). *The represented* is always already a *representamen* (Derrida, 1978: online).

Specifically, feminism assumes that patriarchy is a monolithic constant, present in all societies, that

enjoys a perennial privileged position. In doing so, feminism claims that women either lack power altogether or always have it in lesser amounts than men do. While at a first glance this assumption appears fairly accurate, it fails to observe different power structures at play within societies, many of them overlapping or even surpassing patriarchal power.

Derrida's thinking, when applied to feminist views of society, causes one to wonder if societies are essentially patriarchal and if all the power struggles in them are issues of men oppressing women and of women struggling to acquire a fairer amount of power. Similarly, the idea of patriarchy as a constant, monolithic power structure is questioned. Do members of marginal groups possess power? Are there any other forces besides patriarchy at play in power struggles related to gender? Is power merely a form of oppression from men to women? As an example, an analysis of the women in Lorraine Hansberry's play *A Raisin in the Sun* and their power structures, in the light of Derrida's thought, provides a useful glimpse of their usually undisclosed complexity and dynamism.

THE WOMEN IN *A RAISIN IN THE SUN*

The three women in Hansberry's *A Raisin in the Sun* are Ruth, Beneatha, and Lena. Their relationship is summarized in the figure below:

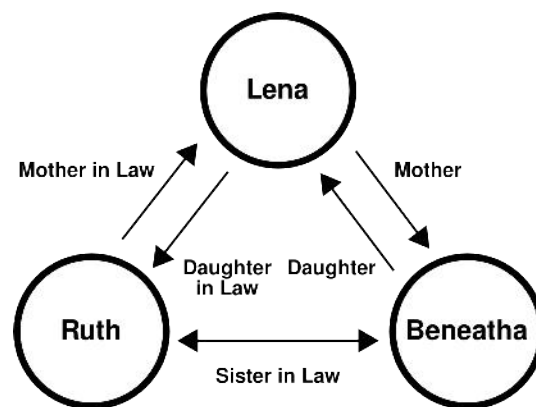


Ilustración 1: *Relationship of the Younger Women*

Besides kinship, Ruth, Beneatha and Lena share their humble background, precarious living conditions, and their belonging to a minority: the three women are African-Americans. Still, in terms of age, each one is separated for at least one decade.

Hansberry describes Ruth as follows:

Ruth is about thirty. We can see that she was a pretty girl, even exceptionally so, but now it is apparent that life has been little that she expected, and disappointment has already begun to hang in her face. In a few years, before thirty-five even, she will be known among her people as a “settled woman” (1988: 24).

From this description, it is evident that Ruth has suffered the oppressive force of patriarchal impositions in her life. Since Ruth is married to Walter Lee, Lena's son, she has taken the role of a housewife. She also takes care of Travis, her 10 year old son. To support the family, Ruth works in the kitchen of a different family, which she has done for three years already (Hansberry, 1988: 37).

Hansberry's description of Beneatha contrasts sharply with Ruth's: “She is about twenty, as slim and intense as her brother. She is not as pretty as her sister in law, but her lean, almost intellectual face has a handsomeness of its own” (1988: 35). Beneatha is the only woman –and member– in the family with a higher education level: she is attending college because her goal is to become a doctor. Beneatha's higher education level also shows in the way she talks:

Her speech is a mixture of many things; it is different from the rest of the family's insofar as education has permeated her sense of English –and perhaps the Midwest rather than the South has finally –at last– won out in her inflection; but not altogether, because over all of it is a soft slurring and transformed use of vowels which is the decided influence of the Southside (Hansberry, 1988: 35).

Beneatha's different speech sets her apart from the other women, who often have problems to understand both Beneatha's elaborated words and intellectual concepts, as when Ruth cannot understand or even pronounce the word “assimilationist” that Beneatha has just used (Hansberry 1988: 81).

Finally, Lena, mother of Beneatha and Ruth's mother in law is an uneducated, conservative woman of a totally different generation. Hansberry's description of Lena shows her physical and inner strength:

She is a woman in her early sixties, full-bodied and strong. She is one of those women of a certain grace and beauty who wear it so unobtrusively that it takes a while to notice. Her dark-brown face is surrounded by the total whiteness of her hair, and, being a woman who has adjusted to many things in life and overcame many more, her face is full of strength (1988: 39).

Because of the generation gap separating Lena from the other women, she is sometimes unable to understand the way the younger women speak:

Beneatha: Brother is a flip –let's face it.

Mama: (*To Ruth, helplessly*) What's a flip?

Ruth: (*Glad to add kindling*) She's saying he's crazy.

Beneatha: Not crazy. Brother isn't really crazy yet –he –he's an elaborate neurotic (Hansberry, 1988: 49).

Lena is the woman who has the lowest education level in the family. Indeed, she is the closest to the slavery period in US history: “Son –I come from five generations of people who was slaves and sharecroppers” (Hansberry 1988: 143). Still, she is proud of her roots: “ain't nobody in my family never let nobody pay 'em no money that was a way of telling us we wasn't fit to walk the earth. We ain't never been that poor. [. . .] We ain't never been that –dead inside” (Hansberry 1988: 143). Lena's words reveal her inner strength and pride.

As it can be seen, the women in the Younger family share their unprivileged social class, belong to a minority group (they are African-American), and by definition are oppressed by patriarchy. Again, from a traditional perspective of binary oppositions, if they are oppressed, they belong to the margin and thus are either powerless or share a very limited quota of power. Still, a Derridean analysis of their relationship reveals that they possess a power structure which is not equal for each of them and that challenges the idea of gender as the factor defining power or powerlessness.

POWER STRUCTURES OF THE YOUNGER WOMEN

In terms of power, one could expect Beneatha, the educated, liberated woman, to be above the other two women because they are still blinded by the patriarchal system. Lena and Ruth would therefore share the same level of power. Another position could maintain that due to age and experience, Lena would be above the two young women, which is true to some extent since Lena indeed is the one in charge of the decision making in the Younger family. This would place both Beneatha and Ruth at the same level below Lena. These two possible power structures are summarized in the figure below:

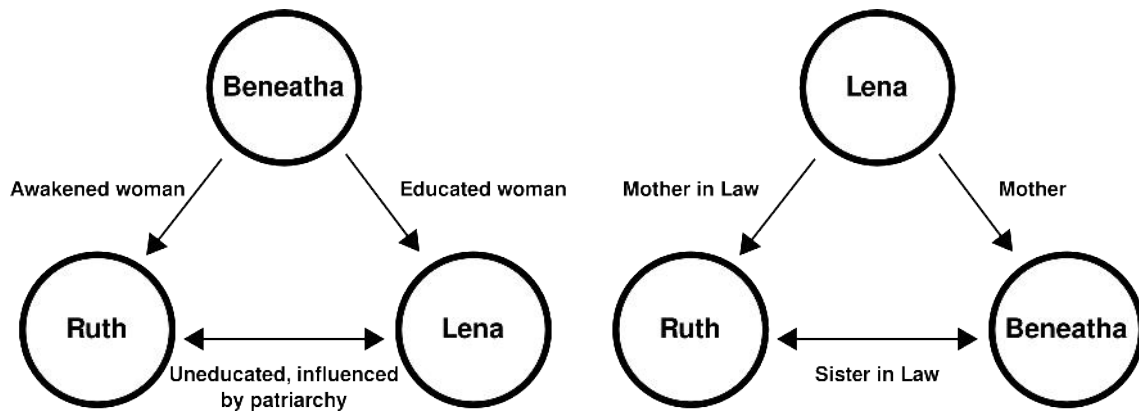


Ilustración 2: *Two Possible Power Relationships of the Younger Women*

One more possible power structure would place Beneatha on top while Lena would follow her in the hierarchy because of her age and experience and Ruth would be the last one. Still, another possible power structure would place Lena on top, followed by Beneatha and with Ruth in the lowest position. These traditional power structures based on binary oppositions are reflected in the figure below:

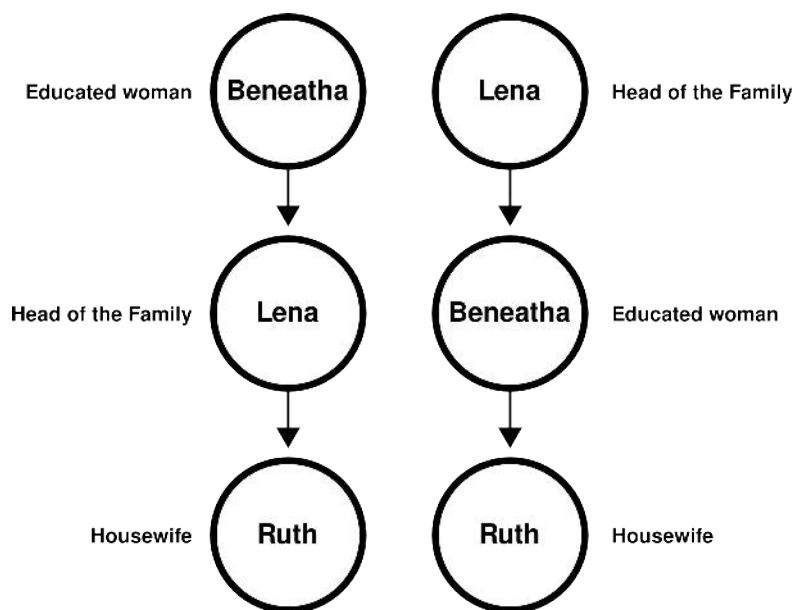


Ilustración 3: *Two Other Possible Power Relationships of the Younger Women*

However, the power structure in the Younger women becomes far more complex once that a Derridean analysis questions the simplicity of these traditional views of power and gender.

RUTH YOUNGER: THE POWERLESS HOUSEWIFE?

MacKinnon has called female power “a contradiction in terms, socially speaking” (1987: 53). If her assertion is true, no woman has power of any form. However, her idea comes into question when one analyzes the power relations of Ruth with the other women in *A Raisin in the Sun*. At a first glance, Ruth appears to be the woman with the least power –or the woman who utterly lacks power in any form– if compared to Beneatha and Lena. While Beneatha is a liberated woman and Lena is the head of the Younger family, Ruth has totally assimilated the discourse of patriarchy. For Ruth, a woman's happiness comes from marrying a rich man. This is evident when Beneatha's hesitation about a possible marriage with George Murchison surprises her: “You mean you wouldn't marry George Murchison if the asked you someday? That pretty, rich thing? Honey, I knew you was odd–” (Hansberry, 1988: 49). Ruth's level of literacy is basic, which can be explained as a product of patriarchal discourse on her: she does not think it necessary for a woman to pursue educational goals if all she needs to do is finding a man who will take care of her. Ruth appears, thus, a totally helpless victim of patriarchal oppression, especially taking into account Patricia Hill's idea of “interlocking systems of oppression”. She explains this idea as follows:

The notion of interlocking oppressions refers to the macro-level connections linking systems of oppression such as race, class, and gender. This is the model describing the social structures that create social positions. [...] Second, the notion of intersectionality describes micro-level processes –namely, how each individual and group occupies a social position within interlocking structures of oppression described by the metaphor of intersectionality. Together they shape oppression (Hill, 2002: 82).

Due to the apparently unprivileged position Ruth has as a result of these interlocking systems of oppression and their strong influence on her, Ruth even lacks the vision to realize her victimization. In this light, one could expect Ruth to feel inferior to Beneatha or to admire her because of the latter's high literacy level. Also, one could expect Ruth to accept Beneatha's authority over her since Beneatha is in college and is more knowledgeable. Similarly, Ruth might be expected to follow Lena's every word without questioning it, due to Lena's experience in life. However, this does not happen because Ruth actually feels entitled to criticize Beneatha, sees her as inferior, and is even powerful enough to confront Lena directly.

Although Ruth may be expected to somehow acknowledge Beneatha's power over her, in reality she feels superior to her sister in law. Ruth demonstrates her power over Beneatha by using language as a domination tool: Ruth freely criticizes Beneatha and uses belittling words when referring to her sister in law. Ruth criticizes Beneatha in front of Lena: “You ask me, this child ain't sweet on nobody but herself –

(Underbreath) Express herself!” (Hansberry, 1988: 48). Ruth is clearly mocking Beneatha's efforts for self-expression as an individual. For Ruth, Beneatha is simply wasting her time and depicts her as utterly self-centered. Clearly, Ruth's discourse may be attributed to patriarchy –Ruth has assimilated patriarchal premises and has become the voice of this oppressive system to keep Beneatha under control since the young woman represents a threat to Ruth's stability. Still, Ruth would have no reason to feel intimidated by Beneatha because no man is present in the house at the moment and Walter, the man in the family, is not viewed as a figure of power. In this light, one may trace Ruth's attacks as a way to legitimize her own power in front of Lena, Beneatha's mother. However, this is not the case, for Ruth makes remarks about Beneatha's behavior even when the two women are alone: “Bennie, why you always gotta be pickin' on your brother? Can't you be a little sweeter sometimes?” (Hansberry, 1988: 38).

Although Ruth is not an educated woman, she does not feel belittled by the intellectual level of Beneatha. In fact, Ruth does not treat her sister in law as a woman, for she usually refers to Beneatha as a “little girl” (Hansberry, 1988: 49). One could ascribe this particular use of language to Ruth's closeness with Beneatha, but the reality is that Beneatha is not a fully grown woman in Ruth's eyes: “You think you a woman, Bennie –but you still a little girl. What you did was childish– so you got treated like a child” (Hansberry, 1988: 52).

Ruth's position of power above Beneatha is more evident when one analyzes what happens when Beneatha tries to inquire about Ruth's pregnancy. Ruth disdains Beneatha's insistence and plainly refuses to give her any information: “Mind your own business” (Hansberry, 1988: 58). By saying these words, Ruth reaffirms her position of power over her sister in law and excludes her from the circle of those with access to her private information. Although Ruth's refusal to provide information to Beneatha may seem a simple matter of embarrassment, its connection with power is disclosed in the light of Frye's link between power and information. Frye states that “the powerful normally determine what is said and sayable” (1983: 105). From this perspective, by denying information to Beneatha, Ruth is executing her power over her and placing her sister in law in the margin. This emphasizes the idea that Ruth is not below Beneatha in terms of power.

If Ruth is not below Beneatha and appears to be above her, her power relation with Lena becomes an important issue for analysis as well. Traditional, binary-opposition based perspectives would conclude that Ruth necessarily aligns below Lena. Since Lena is older than Ruth, Ruth's age-related power becomes ineffective. Similarly, if age means experience, Lena is much more experienced than Ruth is and makes the decisions in the family. Ruth, however, is empowered enough to defy Lena. This is evident when Ruth

does not take Lena's criticism about the way Ruth takes care of Travis, Ruth's son:

Mama: [. . .] What you fix for his breakfast this morning?

Ruth: (*Angrily*) I feed my son, Lena!

Mama: I ain't meddling –(*Underbreath, busy-bodyish*) I just noticed all last week he had cold cereal.

[. . .]

Ruth: (*Furious*) I gave him hot oats –is that all right! (Hansberry, 1988: 40-41).

Although Lena makes the decisions in the Younger family and Ruth respects her authority, the fact that Ruth confronts Lena's criticism openly reveals a more leveled power relationship between the two women. Ruth is not afraid to defend herself and does not take Lena's criticism sheepishly, which causes Lena to shift the conversation subject and partner. This reveals a shift in the power structure placing Ruth above Lena herself. Ruth is not a powerless housewife, but an empowered woman that is able to confront even the head of the family.

Ruth's powerlessness becomes destabilized from a Derridean perspective of her behavior. While binary opposites portray Ruth as the lowest in the power hierarchy of the Younger women, the way Ruth relates to Beneatha and to Lena challenges this position. Ruth sometimes appears to be in the same level of Beneatha and Lena. In other occasions, Ruth appears to be even above Beneatha or Lena. This highlights the idea that power is not a fixed, hierarchical structure of the women in *A Raisin in the Sun*.

BENEATHA YOUNGER: THE EMPOWERED WOMAN?

On a surface level, Beneatha Younger appears to be the most liberated and empowered woman in *A Raisin in the Sun*. Again, this is based on a traditional analysis of binary opposites reinforced by the constructs of presence and absence to which Derrida objects. For example, the existence –or presence– of education in Beneatha as a person becomes meaningful because education is absent in the rest of the Youngers. Similarly, Beneatha wants to become an individual of her own while the other women in the family apparently live according to patriarchal premises. This places Beneatha in the position of an awakened woman and suggests that she could be above the rest of the family in terms of power: she has a voice of her own. On a deeper level, however, Beneatha does not seem an empowered woman: she resorts to oppressive discourse to gain access and becomes the powerless one in the family.

For Marilyn Frye, power and access to resources are deeply intertwined: “total power is unconditional access; total powerlessness is being unconditionally accessible. The creation and

manipulation of power is constituted of the manipulation and control of access” (1983, 103). In the case of Beneatha, she lacks access to a number of “privileges” in the Younger family. The most evident is access to information. Ruth, for example, refuses to give Beneatha details about her pregnancy because it is not Beneatha's business, but the young woman defends her right to know (Hansberry, 1988: 58). Even though Beneatha is apparently empowered by possessing knowledge, in reality she lacks a voice of her own in the family, which she perceives and deeply resents: “Why, why can't I say what I want to around here, like everybody else?” (Hansberry 1988: 51).

Since Beneatha lacks access and her own voice in the family, she turns to oppressive discourse to make up for this lack. She struggles for power by using language as a tool to emphasize her superiority and thus to become empowered. This struggle for power through language becomes evident when she belittles Ruth: “You wouldn't even begin to understand. Anybody who married Walter could not possibly understand” (Hansberry, 1988: 49). The words Beneatha uses to undermine Ruth reveal her clear intent of placing herself in a superior intellectual level, which resembles more the discourse of patriarchy to legitimize power than that of a liberated, empowered woman. Beneatha applies this oppressive discourse on Lena as well:

Beneatha: I don't flit! I –I experiment with different forms of expression.

[. . .]

Beneatha: –People have to express themselves one way or another.

Mama: What is it you want to express?

Beneatha: (*Angrily*) Me! [. . .] Don't worry –I don't expect you to understand (Hansberry, 1988: 48).

Again, if Beneatha is indeed a liberated woman, why does she undermine other women? Her struggle for power by means of language becomes a possible explanation.

Beneatha's need to gain access –and power– is more evident when she defies Lena's religious authority:

Mama: (*Kindly*) 'Course you going to be a doctor, honey, God willing.

Beneatha: (*Drily*) God hasn't got a thing to do with it.

Mama: Beneatha –that just wasn't necessary.

Beneatha: Well –neither is God. I get sick of hearing about God.

Mama: Beneatha! (Hansberry, 1988: 50).

Beneatha's remark about God is, as Lena points it out, unnecessary at that point. However, Beneatha keeps pushing her lack of religious faith on Lena until the latter cannot stand it any longer. This is clearly an act of subversion on Beneatha's part, for the young woman even calls her mother a tyrant: "I see (quietly). I also see that everybody thinks it's all right for Mama to be a tyrant. But all the tyranny in the world will never put a God in the heavens!" (Hansberry, 1988: 52). Again, subversion would be irrelevant for Beneatha if she possessed power, but her rebellion against her mother's faith shows that the young woman lacks agency and thus, power. This questions the idea rooted in binary oppositions of presence and absence that Beneatha is situated in a higher power hierarchy than the other women.

LENA YOUNGER: THE STRONG HEAD OF THE FAMILY?

For Carole Pateman, women are below men in terms of power and this hierarchy becomes the standard in today's society: "in modern civil society all men are deemed good enough to be women's masters" (1988: 219). This is not, however, the case for Lena Younger. Lena is the maximum authority in the Younger family and no other member –male or female– questions her power. Even Walter Lee, the man in the family, acknowledges her unquestionable authority: "What you need me to say you done right for? *You* the head of this family. You run our lives like you want to" (Hansberry, 1988: 94-95).

Although immersed in a patriarchal model and not even knowing about it, Lena has achieved power in the family because of the historical development of her ethnic group. Lena is an African-American, and this group's struggle for freedom from racial oppression has overlapped with that of freedom from gender oppression:

It does not matter that sexism assigned them this role [homemaking]. It is more important that they took this conventional role and expanded it to include caring for one another, for children, for black men, in ways that elevated our spirits, that kept us from despair, that taught some of us to be revolutionaries able to struggle for freedom (Hooks, 1990: 44).

In this light, the traditional role of homemaking that patriarchy used to enslave white women became a source of power for black women. Hooks puts it this way: "Historically, black women have resisted white supremacy domination by working to establish homeplace" (Hooks, 1990: 44). From this perspective, more than a helplessly enslaved woman, Lena becomes an active promoter of resistance to racial oppression in her family. This is evident when Lena confronts her son Walter and asks him to decide what to teach to his son:

Mama: (*opening her eyes and looking into Walter's*) No. Travis, you stay right here. And you make him understand what you doing, Walter Lee. You teach him good. Like Willy Harris taught you. You show where our five generations done come to. (*Walter looks from her to the boy, who grins at him innocently*) Go ahead, son –(*she folds her hands and closes her eyes*) Go ahead (Hansberry, 1988: 147).

Far from just being subjected to patriarchy, Lena actually becomes an agent and a force liberating her family from racial oppression. However, Lena also becomes an oppressor herself, for she exerts her power fiercely upon Beneatha:

Mama: Now –You say after me, in my mother's house there is still God. (*There is a long pause and Beneatha stares at the floor wordlessly. Mama repeats the phrase with precision and cool emotion*) In my mother's house there is still God.

Beneatha: In my mother's house there is still God.

(*A long pause.*)

Mama: (*Walking away from Beneatha, too disturbed for triumphant posture. Stopping and turning back to her daughter*)

There are some ideas we ain't going to have in this house. Not long as I am the head of this family (Hansberry, 1988: 51).

Since Lena even resorts to physical violence to keep her power over her children (she slaps Beneatha and beats up Walter), she could be thought of as a hegemonic and also strongest power figure in the family, but this is not the case, for Lena indeed feels in a lower position than that of her children: “They frightens me, Ruth. My children. [. . .] And the other [Beneatha] done commence to talk about things I can't seem to understand in no form or fashion” (Hansberry, 1988: 52). Her fears and insecurity, far from placing her a strong leader in the family, highlight her vulnerability and lack of strength. From this perspective, Lena's powerful position and unquestionable authority become destabilized, which suggests that the traditional notion of power as domination of someone else is neither constant nor monolithic.

TRANSFORMATIVE POWER: A REDEFINITION OF POWER

Traditional definitions of power based on notions of binary opposites fail to fully assess the dynamism and complexity of power because they reduce power relations to oversimplified constructs. An analysis of such relations among the women of Hansberry's *A Raisin in the Sun* exemplifies the inaccuracy of traditionally understood power hierarchies, for it discloses easily overlooked power shifts and overlaps, and reveals the simultaneous presence and absence of power in the female characters in their power relations. In this light, a new definition of power becomes necessary, which echoes the claims of some feminist groups who state that current definitions of power are to be revised. For example, Sarah Lucia Hoagland defines power as “the power of ability, of choice and engagement. It is creative; and hence it is an affecting and transforming power but not a controlling power” (1988:118). This kind of power is

perceived in Lena when Beneatha tells her why she does not like George Murchison, the rich boy:

Beneatha: Mama, George is a fool –honest. (*She rises*)

[...]

Mama: You sure?

Beneatha: Yes.

Mama: Well –I guess you better not waste your time with no fools (Hansberry, 1988: 98).

Lena possesses the power to engage with her daughter's feelings and, instead of imposing on Beneatha a patriarchal vision of comfort and happiness, Lena empowers Beneatha with the freedom to choose for herself. Beneatha shows a similar kind of power afterwards. Even though she has called her mother a tyrant, Beneatha possesses the power to grow and to thank her mother for her understanding:

Beneatha: Mama–

Mama: Yes, baby–

Beneatha: Thank you.

Mama: For what?

Beneatha: For understanding me this time. (Hansberry, 1988: 98).

Beneatha's power is what Starhawk defines as “the power that emerges from within, that is inherent in us as the power to grow is inherent in the seed” (1987: 8). Ruth also displays a similar kind of power when Lena's resolution falters: “You just got strong-willed children and it takes a strong woman like you to keep 'em in hand” (Hansberry, 1988: 52). Ruth's words are especially important, for they show her understanding of Lena's transformative power. For Ruth, Lena is not a tyrant but a woman who possesses a power to transform her children in Hoagland's sense.

In conclusion, the women in Hansberry's *A Raisin in the Sun* exemplify how traditional, presence-absence constructs reduce the dynamic and shifting nature of power relations to simple monolithic hierarchies that cannot fully explain the intricacies of power in society. Similarly, this suggests the necessity of redefining power in a more open manner. The idea of power as an inner ability for transformation becomes a step in this direction.

BIBLIOGRAPHY

- Beauvoir, S. de (1974). *The Second Sex*. New York: Vintage Books.
- Bressler, Ch. E. (1999). *Literary Criticism*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Derrida, J. (1978). *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press. February 3, 2012.
<<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/derrida.htm>>
- (1981). *Positions* (Trans. Alan Bass). Chicago: University of Chicago Press.
- Foucault, M. (1979). *The History of Sexuality*, Volume 1: An Introduction (Trans. Robert Hurley). New York: Vintage.
- (1983). Afterword: The Subject and Power. In H. Dreyfus & P. Ravinow. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (pp. 229-264). Chicago: University of Chicago Press.
- Frye, M. (1983). *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. Freedom, California: The Crossing Press.
- Hansberry L. (1988). *A Raisin in the Sun*. New York: Signet.
- Hill Collins, P., et al. (2002). Symposium on West and Fenstermaker's "Doing Difference". *Doing Gender, Doing Difference* (pp. 81-84). In S. Fenstermaker & C. West (Eds.). New York: Routledge.
- Hoagland, S. L. (1988). *Lesbian Ethics: Toward a New Value*. Palo Alto: Institute of Lesbian Studies.
- Hooks, B. (1990). *Yearning: race, gender, and cultural politics*. Boston: South end Press.
- MacKinnon, C. (1987). *Feminism Unmodified: Discourses on Life and Law*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Okin, S. M. (1989). *Justice, Gender and the Family*. New York: Basic Books.

Pateman, C. (1988). *The Sexual Contract*. Stanford: Stanford University Press.

Starhawk (1987). *Truth or Dare: Encounters with Power, Authority, and Mystery*. San Francisco: Harper.



Resistencia, Xilografía, Esculapio Pérez

De poetas y discursos disidentes: María Ángeles Maeso

CELIA GARCÍA LÓPEZ
Universidad de Granada, España

RESUMEN: El siguiente texto monográfico trata sobre la vertiente crítica de la poesía española contemporánea, la llamada poesía de la conciencia, poniendo especial atención a la poeta María Ángeles Maeso. A través de un recorrido contextual se van marcando algunos de los hitos más relevantes de la poesía crítica, haciendo especial hincapié en las estrategias que desde esta vertiente poética se proponen como alternativas a las lógicas del poder hegemónico. En el caso de Maeso la importancia de dar voz, de traer a la superficie las realidades que nos circundan y no vemos, es esencial para poner en evidencia las relaciones entre lenguaje/periferia.

PALABRAS CLAVE: poesías en resistencia, poder, María Ángeles Maeso, periferias, mujer

ABSTRACT: This monograph is dedicated to the critical trend of Spanish contemporary poetry –the so-called poetry of conscience–, and pays special attention to poet María Ángeles Maeso. By means of a contextual review, we will point out the most relevant milestones within this critical poetry, highlighting the strategies proposed from this poetic approach as alternatives to the logics of hegemonic powers. In the case of Maeso, the significance of giving voice and bring to the surface those realities which surround us but remain unseen is essential to demonstrate the relationships between language and periphery.

KEYWORDS: poetry in resistance, power, María Ángeles Maeso, periphery, woman



Cuando nuestros poemas se vuelvan excesivamente autónomos, intensificaremos nuestra militancia en las organizaciones sociales de base y el trabajo en los talleres barriales de escritura. Cuando nuestros poemas se vuelvan lastimosamente previsibles, reanudaremos la práctica del buceo en los abismos de la conciencia. Desde esta tensión acuciada a la intemperie, no esperamos ser plenamente acogidos ya en ningún hogar (Falcón, 2010: 12).

Hablar de poesía en las últimas décadas en el estado español, conlleva, necesariamente, hacer una parada en lo que desde la crítica se ha dado a llamar “poesía de la conciencia” o “poesía crítica” o “poesía en resistencia” o “nueva poesía del realismo sucio” o “nueva poesía social”. Calificativos estos que probablemente no gusten a muchos y muchas de los que según la crítica integran esta vertiente poética, entre los cuales se encuentran: Enrique Falcón, Jorge Riechmann, Antonio Méndez Rubio, Antonio Orihuela, David González, Vicente Muñoz, David Eloy Rodríguez, José María Gómez Valero, Miguel Ángel García Argüez, Eladio Orta, José María Parreño, María Ángeles Maeso, Isabel Pérez Montalban, Juan Antonio Bermúdez, Daniel Bellón, Josu Montero, Pedro del Pozo, Luis Melgarejo, David Franco Monthiel, Agenbite of Inwit.

PRIMERA PARADA: LOS NOMBRES Y EL PODER

Es un tema recurrente para este sector de la poesía contemporánea, poner sobre la mesa la relación entre los nombres y el poder.¹ Cuando digo nombre me refiero a etiqueta, cuando digo etiqueta me refiero

¹ Ver: de Alicia Bajo Cero (1996), Enrique Falcón (2010), La Palabra Itinerante (2001/2004), Jorge Riechmann (2000).

a mercancía. Estas prácticas poéticas escapan, (hacen por escapar), en la medida de lo posible, de cualquier instrumentalización que por parte de la industria cultural se pueda hacer de ellas, y es que como la historia ha demostrado es valor de cambio para el capital todo aquello que se pueda convertir en mercancía, y toda mercancía está desactivada, presa en la lógica de la naturalización y la complacencia con el orden establecido.

Así, una de las primeras cuestiones con las que nos encontramos a la hora de pensar en el movimiento poético disidente actual, sería esa crítica al nombre propio y único, a aquél que con carácter *universalizador* busca conscientemente eliminar: matices y diferencias. No al nombre que alberga multitudes, no al nombre que busca la huida digna. Si miramos desde esta perspectiva poética la década de los noventa españoles, encontramos el nacimiento de varios colectivos, proyectos, asociaciones de diverso tipo donde la poesía tiene una presencia fundamental: este el caso de *Alicia bajo cero* (A.B.C), en Valencia; la biblioteca y portal virtual Manual de lectura rápido para la supervivencia; la revista *Lunas rojas*; los encuentros anuales “Voces del Extremo” en Moguer, Huelva; el colectivo andaluz de agitación y expresión cultural *La Palabra Itinerante*; el encuentro internacional de editores independientes *EDITA*; los festivales itinerantes de *Poesía en Resistencia*; etcétera. Delicadas las fronteras que negocian continuamente con el mal llamado centro,² la apuesta por la reunión colectiva es de nuevo una determinación política, que decide poner en evidencia las carencias de la realidad,³ de la falsa naturalización de un mundo que vive de espaldas a lo común a través de la exaltación del individualismo, también dentro del arte. Este tener presente el pensamiento colectivo como motor de pensamiento crítico y este llevarlo a proyectos concretos, implica resistir a la idea burguesa del artista como genio, a la idea capitalista del individuo como producto. Escribe el colectivo de agitación y expresión cultural *La Palabra Itinerante*:

Nadie está solo. Tampoco tú. Somos más de lo que parece, y en todas partes. Las llamas se propagan silenciosamente: EL INCENDIO PROSIGUE POR LOS MÁRGENES. Colectiviza, comparte, busca compañías en el viaje –siempre son pocas– y déjate encontrar por ellas. Participa en redes en resistencia, o créalas. A solas no se hace nada, a solas somos aburridos y nos aburrimos, a solas no se puede cambiar nada. Tu proyecto, o es comunitario y colectivo, o

² Al referirme al “mal llamado centro” pretendo prestar atención a las reflexiones que llevan a cabo un sector de los estudios postcoloniales. Stuart Hall (1997) subraya como la dicotomía extrema entre centro/periferia puede leerse como un resquicio del pensamiento colonial y de lo que se trata es de entender cómo todas las posiciones son movibles y siempre existen márgenes en cualquier espacio. Como veremos a continuación en el texto, la construcción y la visibilidad de todas las periferias y de todos los centros es una apuesta política clave en esta línea de pensamiento poético que venimos analizando.

³ Uso la palabra Realidad con mayúsculas siguiendo las propuestas del filósofo Agustín García Calvo (2002), en la que Realidad nombra el corpus discursivo que en manos del poder y el estado determinan de manera rígida los límites del pensamiento y del hacer. La Realidad vendría marcada por un carácter interesadamente determinista que delimita el campo de acción y de enunciación del mundo frente a este concepto de Realidad rígido y paralizador, el filósofo contrapone el concepto de lo Real, que vendría a ser el espacio de la palabra viva, donde todavía se pueden vislumbrar entre las grietas del simulacro aquello que García Calvo llama razón-común, memoria y acontecer del pueblo que no puede caer bajo las redes definitorias y cenicientas de la Realidad.

son simplemente tus pamplinas: poesía de confesionario. Tu voz, o aspira a incluir a muchas voces, o es soliloquio de farero (*La Palabra Itinerante*, 2001).

Por otro lado, la búsqueda de compañeros de viaje, la construcción consciente del margen y la periferia no implica aislamiento o ghetto, existe en esta línea de investigación/acción poética un continuo negociar con el centro, con la cotidianeidad, con las instituciones, incluso con el propio nombre:⁴

¿Cómo desarrollar proyectos de acción, difusión y realización de poesía en resistencia y hacerlas conciliar con unas estructuras sociales y culturales profundamente penetradas, contaminadas por poderes y discursos desactivantes, paralizantes, pacificadores, vaciadores de sentido? El método más común en la poesía en resistencia es el de la guerrilla: incursiones rápidas en territorio hostil para cubrir los objetivos, y luego regresar a terreno seguro. Como decía un músico de jazz: Llega, toca, lárgate. Se trata de usar el Espectáculo tratando de inyectar vida y negaciones en el vaciado de discurso que le es propio sin instalarse en su lógica. Se trata asimismo de buscar y encontrar lugares y ocasiones, propicios para maniobrar. Más allá de la queja contra el mercado, más allá de la resignación, más allá de lamentar que el poder no ceda, no conceda, sus lugares y sus tiempos: multiplicar los frentes y las posibilidades, compartir y/o crear nuevos espacios, distintos espacios y tiempos, ajenos o periféricos a la Dominación, y recuperar aquellos que creemos/creen que nos han arrebatado. Se trata pues de inventar formas y actividades más allá de los rituales heredados (otras maneras de entender la publicación, la recitación, la pedagogía literaria...), y, en la confrontación con lo institucional, rechazar posturas de absoluta deserción –asumir la marginalidad es muchas veces callar– y por supuesto rechazar las de absoluta dependencia – que es casi siempre callar– (*La Palabra Itinerante*, 2004).

Es doble la estrategia de cuestionar la importancia de la autoría. Por un lado, se pretende poner en evidencia las herramientas del sistema para seguir perpetuándose a través de los discursos ideológicos que construyen y legitiman la realidad; y por otro, desde las periferias no se puede abandonar la negociación con el centro, es además de una cuestión de supervivencia, una estrategia de señalamiento del orden dominante, una alternativa de dar voz a las múltiples maneras de habitar el mundo y sus alrededores, de manifestar poéticamente la existencia de lo real, de lo común, de lo no intercambiable.

Escribe la poeta Isabel Escudero: “Ni derechas/ ni izquierdas/ entre arriba y abajo/ está la pelea” (1997: 283) y “Baile de máscaras/ tú y yo/ danzando entre palabras” (2002: 65).

⁴ El discurso crítico que desde este posicionamiento poético se tiene sobre el nombre o la autoría, implica continuas negociaciones en este asunto, lo cual no significa el olvido sistemático o la no utilización o el señalamiento de algún modo de dicha autoría. Esta alerta sobre la autoría pretende llamar la atención y deslegitimar todos aquellos proyectos poéticos que no cuestionan la mercantilización o instrumentalización que se hace de los autores como producto de ventas o como genios con el don del arte. Un cuestionamiento crítico similar, se lleva a cabo a lo largo de los noventa en Europa y Estados Unidos, es el caso del uso del pseudónimo colectivo Luther Blisset y su continuación italiana a través de Wu Ming. Ver (Luther Blisset, 2000 y Wu Ming, 2002).

SEGUNDA PARADA: LA CRÍTICA A LA OBJETIVIDAD

La declaración de la muerte de las ideologías es en sí misma –aquí y ahora– una ideología. Otro pilar importante que nos interesa resaltar de la llamada “poesía de la conciencia” es el cuestionamiento que hacen de una crítica literaria que parte de una supuesta mirada objetiva que rechaza la influencia del lugar desde donde se mira a la hora de emitir juicios y valoraciones, las afinidades personales que se puedan tener con los poetas que se analizan o la sobrevaloración de lo anecdótico-biográfico frente a lo textual. Esta postura cubierta por un velo de naturalización y de normalidad, según cierto sector de la poesía de la conciencia conlleva una homogeneización del discurso poético que tiene como consecuencia el exilio de las voces disidentes y un entendimiento de la historia literaria como proceso lineal en lugar de como un proceso interesado no exento de tensiones, complejidades y conflictos. Frente a este tipo de crítica literaria, se opone una mirada que entiende toda palabra como palabra situada en un contexto específico, alejada de la verdad universal, siempre dependiente de un cuerpo subjetivo, de una mirada que interpreta e interpela a la realidad. Desde esta contraposición se intenta poner en evidencia a aquellos discursos que tienden a una crítica con pretensión de universalidad, sin fisuras y que sienta las bases de la construcción de un canon contemporáneo que viene motivado por intereses concretos. La conciencia de un paisaje que va delimitando la mirada y que nunca puede ser total sino fragmentario implica, para muchos de los poetas de los que venimos hablando, un cuestionamiento a la crítica literaria institucional. Llegando así al cuestionamiento de la figura de algunos críticos como legitimadores de realidades concretas, con tendencia a la imposición de las mismas realidades como únicas posibles.

Está claro que siempre se habla desde un lugar. Sin embargo, la crítica que, en la España de los últimos años, ha abordado y presentado la producción de la llamada *poesía de la experiencia* parece insistir en presentar dicha producción como *la* única salida coherente que la historia ofrece para la práctica poética contemporánea, ocultando el hecho cierto de que este tipo de poesía –institucionalmente hegemónica en este tiempo– no hace sino desplazar y marginar otras formas de enfrentar el problema de la escritura (Colectivo *Alicia Bajo Cero*, 1996: 12).

Para la llamada poesía de la conciencia, creer en la muerte de las ideologías supone, por un lado, una deslegitimación de los procesos dialécticos de conocimiento, una asunción del capitalismo como única posibilidad vigente de estar en el mundo; por otro lado, un pensamiento que invita a creer en una historia lineal, determinista y complaciente.

Sentimos la necesidad de terminar, provisionalmente, reiterando nuestro particular rechazo a una falacia sobre la que tendremos ocasión de volver más adelante: la de que un régimen produce, de manera lineal, un correlato literario de idéntico carácter, de manera que del régimen franquista emana una literatura franquista y de un régimen democrático (!)

emana una literatura democrática (Colectivo *Alicia Bajo Cero*, 1996: 29).

TERCERA PARADA LUGAR DE EXILIO: CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS

Nos acercamos a la propuesta poética de María Ángeles Maeso, a su mirada periférica, a su apuesta política. Pero antes pongo la mirada sobre la noción de exilio de Edward Said,⁵ para quien exilio es no sólo al desplazamiento geográfico más o menos forzoso sino que la categoría es ampliada e incluye a quien, crítico con su sociedad, se encuentra exiliado de sus privilegios y poderes. Ambas vertientes pueden aplicarse a las peripecias poéticas y vitales de quien opta desde el discurso poético por desplazarse y escribir/hacer desde *otro lugar*, pero también a quienes desde un espacio que *deviene el suyo* eligen situarse en la periferia, construir lugares alejados del centro que den muestra de la precariedad de este.

Esta idea de exilio ayuda a explorar algunos de los senderos textuales que transitan los poetas de la conciencia y, de manera especial, María Ángeles Maeso quien en su intento de construir espacios de resistencia narrativa, de exploración crítica del centro, de defensa de la periferia o de juego irónico y paradójico va desmantelando la llamada Realidad.

El que ya no puede espantar más moscas
ni tampoco puede espantarse más.
El que se quemó los ojos en el atril.
El que amando no dio ningún día por perdido.
Los que nunca tuvieron qué dilapidar
ni vivieron sentados sobre un celemín...
también han llegado aquí, donde una y otra vez
al día treinta se le cae el tres (Maeso, 2008: 49).

La mirada poética de María Ángeles Maeso viene marcada por la necesidad de hacer una poesía comprometida, crítica, que señale la herida múltiple del mundo e intente darle voz, dejarle hueco abriendo espacios visibles a través de la palabra poética. Es una poesía utilizada como herramienta de denuncia de un mundo abusivo e injusto, lo que nos permite apreciar en la poeta un vínculo estrecho y bien definido entre su propuesta ética y estética. Los poemas devienen un canal que permite la escucha de aquellas voces que el sistema silencia, traen al primer plano de la realidad la miseria y la podredumbre del mundo que habitamos desde una mirada que habita el exilio como forma de resistir, como modo de contar. En sus poemas el mundo se ha convertido en una gran frontera impuesta que no llega a ningún sitio, incapaz de legitimarse,

⁵ Véase (Said, 2000) y el uso que de esta categoría hacen del Pliego y Fischer (2007).

repleta de pobreza y desesperanza.

A continuación un fragmento del texto que a modo de poética presenta María Ángeles Maeso en *Ellas tienen la palabra*:

[...] yo no sé lo que es escribir imparcialmente, ni se me olvida que la literatura sucede con los otros. La poesía, como cualquier forma de literatura, es un discurso ideológico, una manera intelectual de concebir la realidad. Y esta no es para ser interpretada sino transformada. Sus misterios son bien simples si no se miran con voluntad de enfrentamiento, como los miran los sociólogos, los comunicólogos y los políticos, de cuyas decisiones salen los muertos de hambre y de tiros, y los parados que somos todos (Benegas, 1997: 112).

Los poemas en Maeso se convierten en un lugar donde confluye una multiplicidad de cuerpos que necesitan ser oídos. El sujeto poético se mueve entre el “yo” y el “nosotros”, la voz poética alumbra los espacios de realidad que quieren ser ocultados, desmentidos o embellecidos por los discursos del poder; se presenta como una voz de denuncia que intenta a través de la poesía evidenciar las múltiples lenguas y lenguajes que habitan la realidad y a nosotras mismas. La descentralización del sujeto poético se convierte en una forma de manifestar su fragmentación: las continuas influencias que ejercen las múltiples y variadas miradas que nos rodean van interrogando en todo momento al propio sujeto poético.

Dice Rosi Braidotti:

Identidad múltiple, mudable y en contradicción consigo misma. [...] El sujeto no está dividido por el lenguaje sino en discordancia con él. Las feministas han propuesto que la racionalidad no constituye la totalidad de la razón y que la razón no abarca la totalidad –y ni siquiera lo mejor– de la capacidad humana de pensar. Por consiguiente han recusado la ecuación entre el ser y el lenguaje logocéntrico. La teoría feminista constituye la crítica al poder en el discurso y como discurso, y el esfuerzo activo por crear otras formas de pensamiento; es decir, el compromiso con el proceso de aprender a pensar de modo diferente (Braidotti, 2004: 22).

Maeso nos invita a pensar de modo diferente a través de una mirada –poética– que muestra las imposturas y los simulacros sobre los que nos hemos construido. Es, pues, una mirada que nos ayuda a ver la realidad con constancia crítica, a tener en consideración los márgenes del sistema y a las olvidadas por el lenguaje del poder, así como a desconfiar de la historia que nos han contado y del modelo de razón que la ha guiado.

Nunca fuimos expulsados de un jardín
que no pisamos,
sino de un territorio concebido aquí,
a un paso de los muertos,

con lindes fijadas por pie humano,
donde a mano queda el manantial y está sellado,
donde a mano queda la manzana y está vallada,
donde la culebra que busca el aire obtiene plomo
y el ángel que anhela tierra una muralla (Maeso, 2004: 29).

El influjo de la crítica cultural imperante en el plano textual se observa en la urgencia de dar visibilidad a los discursos subalternos –donde ella misma se inscribe–, de traer al ámbito poético las crudezas de la realidad, de deslegitimar continuamente el discurso del imperio. Es una voz que se multiplica al contacto con las realidades que habitan invisibles en las grandes urbes. Es esta una poesía situada, lúcida y consciente del mundo en el que vive, alejándose así de los relatos complacientes, de actitudes cómodas, de construcciones fantasiosas que la alejen de la aspereza del mundo, ya que desde este discurso poético la transformación de la realidad viene dada por la plena conciencia de la realidad.

Somos ricos. Somos libres.
Vivimos en paz. / Somos de primera.
Lo dice una de las teles
de una de las chabolas.
La guerra, la posguerra...
Eso era pobreza, eso era miedo y no dormir.
[...]
Un poco más abajo,
al otro lado de la autopista de seis carriles,
donde todo es vertedero,
una de quinto, merodeando así,
encontró un bulto con pañuelo hasta las cejas.
Así que era mujer:
una verdadera fábrica de pobreza
bien cerrada: Mujer de enredados pies, cayendo
por donde no llega la luna ni el rocío.
Así que no era basura,
así que era una bolsa de mujer
tropezando con espigas de plástico,
bajando lentamente por la raíz del moho. Sí (Maeso, 2008: 35).

En el caso de Maeso, el papel que juega la alteridad en su propuesta de escritura es fundamental. Las *otras* no sólo dejan ese rastro constituyente en el cuerpo, sino que piden la palabra hasta convertirse en voz que interpela la realidad sin descanso.

Vosotros, los peor aún, esas lenguas de hiedra
lastradas con una ración extra de noche.
Vosotros, los peor aún,
los sin nada que perder,
los que con rictus jadeante
al tocar tierra habéis gritado
¡Todavía estamos vivos!
sabed que vuestro grito
socorre a quien lo oye:
¡Todavía estamos vivos!
Y no ha quedado ningún lázaro
sin dar un paso.
¡Vuestro debe ser el reino
porque vuestra es la palabra
que salva a quien la oye! (Maeso, 2008: 43)

CUARTA PARADA: A VUELTAS CON LA INTERSECCIONALIDAD⁶

Otro punto significativo en la poesía de Maeso viene a ser la confluencia de las distintas interseccionalidades que atraviesan al sujeto poético múltiple. Es esta una característica singular dentro del marco poético crítico reciente, la mirada de la poeta se encuentra con una periferia donde la raza, el sexo o la edad no pasan desapercibidas. El debate de la interseccionalidad ha sido clave para cierto sector de la crítica cultural, con especial incidencia en el pensamiento feminista. Uno de los grandes debates del movimiento feminista angloamericano de los años ochenta⁷ fue aquel que ponía en evidencia la insuficiencia del movimiento, en tanto que muchas de las mujeres que se acercaron a este no se sentían representadas por el llamado “sujeto feminista” descrito como mujer, blanca, occidental, clase media. Esto provoca una descentralización del sujeto feminista, que ante la imposibilidad de construirse como referente universal se convierte en un sujeto situado, donde las nociones de raza, preferencia sexual, edad, contexto histórico, clase social, etcétera, suponen factores determinantes para el análisis feminista.

De manera implícita podemos observar en los textos de María Ángeles Maeso una consideración

⁶ Tomo el término 'interseccionalidad' de la teoría feminista angloamericana de los años 80. Con este término refiero a los distintos rasgos identitarios que atraviesan al sujeto “mujer” y que determinan tensiones discriminatorias. Así, la construcción identitaria de la mujeres no vendría determinada únicamente por su sexo sino – y al mismo nivel– por su raza, etnia, clase social, edad, tendencia sexual, etcétera. Desde la teoría feminista afroamericana y chicana podemos encontrar estudios relevantes sobre este tema en bell hooks, Audre Lorde, Gloria Anzaldúa o Chela Sandoval, entre otras.

⁷ El debate generado entre los feminismos del “tercer mundo” que denunciaba la construcción de un sujeto feminista homogéneo: mujer, blanca, clase media, dio como resultado que se pusiera en cuestión quién es y cómo se conforma el sujeto feminista. Estudios relevantes en ese sentido son los de Chandra Mohanty, Audre Lorde o Adrienne Rich.

especial por las distintas interseccionalidades que atraviesan a sus sujetos poéticos. Tanto la clase social como la procedencia o el sexo no pasan desapercibidos en ningún momento. "En vivo, probad en alto andamio los plurales / y ved quiénes son / los que una y otra vez tropiezan con el sol / y, estruendosamente, del *nosotros*, / caen" (Maeso, 2008: 26).

Citamos la respuesta que nos dio la poeta⁸ cuando le preguntamos sobre la posibilidad de la existencia de una estética *femenina*:

Hoy sabemos que el género sexual no es lo único que construye el sujeto, que la raza, la clase, el contexto forman parte de la identidad "mujer": una noción menos esencialista y más conflictiva de lo que pensó algún feminismo histórico. [...] Ahora bien, mientras las relaciones entre los géneros sean de desigualdad discriminatoria para la mujer (la pobreza es mayoritariamente femenina, las asesinadas en casa lo son a manos de ellos, las trabajadoras padecen doble jornada laboral...) es lógico pensar que los escritos de las mujeres presenten otra mirada a la de ellos. De ahí que haya una literatura escrita por mujeres muy sensible a esas situaciones de los márgenes, que se alimenta de vivencias propias de las periferias laborales, geográficas, culturales, donde lo otro no sólo es lo masculino.

La mirada poética de Maeso nos posibilita vivir la experiencia de la alteridad en primer plano. Una experiencia que deviene compartida en tanto que se participa de ella. Las distintas voces que aparecen a lo largo de su obra nos ayudan a ponernos continuamente en el lugar del otro, al mismo tiempo que nos invitan a no olvidar quiénes somos nosotras mismas. Se busca constantemente un ámbito comunicativo desde el que ir construyendo nuevos espacios de realidad. La sensación de desencarnación que producen sus poemas nos llevan a una reflexión sobre el papel que juega el *tú* en la relación con el *nosotros*, un cuestionamiento que desvela la necesidad de empatía como camino que nos conduzca a nuevos lugares de encuentro, no mediados por la distancia del otro sino por la necesidad de sentirnos mutuamente reconocidos.

Al otro lado de la carretera,
entre el río y la purificadora,
un poco más debajo de noviembre,
donde esta lluvia es piedra,
hay una hermandad de niños y de sapos,
cogiendo por las ramas tu apellido de intemperie.
Son 40.000 desfigurados.
Somos muchos más
oficiando de animal o cosa
¿Y no hay salida?

⁸ Este fragmento está extraído de una serie de entrevistas a poetas mujeres, que llevé a cabo en el verano del 2010.

De un momento a otro
estas personas analfabetas,
sin posibilidad de encontrar empleo,
superfluas y degeneradas van a perder
–Señores de Lugano⁹–
todos sus adjetivos en la riada.
Y a cielo abierto se van a ver
sustantivamente a secas.
Y se verá la flor, subiendo,
haciéndole decir al descampado
lo que le hizo a Calígula decir un extranjero (Maeso, 2008: 17-18).

En algunas ocasiones esta necesidad de reconocimiento se muestra de forma explícita a través de la plasmación de referentes encarnados que dan muestra de la fragilidad y de la poca importancia que tienen nuestras vidas ante determinadas imposiciones del poder y del capital. Maeso prueba a deslegitimar así el discurso abstracto en un intento de desvelar su impostura, su necesidad y su inconsistencia ante el palpito del vivir, del acontecimiento.

Si fueras hijo mío, te lo diría igual:
100.000 bolsas de plástico están vacías
en una base naval, que está en Sicilia,
pero que es de Norteamérica como tú.
Si fueras hijo mío, te lo diría igual:
Tu país ha mandado 100.000 *body bags*.
100.000 bolsas, de esas para cadáveres, son negras, puede que como tú,
y 6.000 ataúdes, de los que no sé su color.
Si fueras hijo mío, te lo diría igual:
No son soldados iraquíes, sino chicos
escupidos del imperio como tú,
los que tenéis la cama lista en esa isla.
Si fueras hijo mío, ¿quién podría convencerme
de que este viaje tuyo me preserve de algún mal? (Maeso, 2008: 41).

En el texto que presenta como poética para *Ellas tienen la palabra*, Maeso afirma:

Escribo a sabiendas de que la verdad no es para todos la misma y que, multiplicadas las visiones de la realidad, cada cual se compromete con su propia subjetividad. A sabiendas también de que no cabe dejar a cargo del poema misión alguna y, sin embargo, tras el hallazgo de un lenguaje que se niegue a contribuir a que el *tú* y el *nosotros*, como territorio de

⁹ Los señores de Lugano refiere a una cita del libro *El informe Lugano*, de Susan George (2003).

acuerdos múltiples, se quede despoblado (Benegas, 1997: 112)

Desde esta propuesta poética y crítica se nos invita a pensar sobre lo común en detrimento de lo propio, a buscar las complicidades que generan fuerzas contestatarias que han surgido a partir de tener conciencia de la injusticia reinante y la necesidad de hacer frente conjuntamente a las imposiciones de la Realidad. Plantea la poeta repensar sobre el concepto de lo común desde los márgenes, desde los confines de la frontera, con el propósito de evitar cualquier intento de apropiación del concepto a manos de los discursos imperantes. Se nos quiere hacer sentir parte de una realidad que, aun no siendo siempre plenamente conscientes de su cercanía, nos toca de manera directa.

Vamos, vamos, nos está tocando,
a plazos aún, pero nos está tocando:
por meses sin día cinco,
por semanas sin saldo disponible,
nos vamos enterando.
Vamos, vamos, la pobreza ya no mancha,
no es ajena, no hace falta disfrazarla.
Es imprescindible contar con ella.
Urgente contestarla (Maeso, 2004: 33).

QUINTA PARADA: CONCLUSIONES

Escribe el colectivo crítico *Alicia Bajo Cero* (1997): “entendemos que la escritura es el lugar del desconcierto y que este descontrol está preñado de potencialidades políticas”.

Así, detenernos en la propuesta poética de María Ángeles Maeso es una apuesta por seguir cartografiando las prácticas del conflicto, las negociaciones con el poder. Teniendo en cuenta, en este caso, la intersección de género –también Maeso como poeta-crítica y mujer– nos posibilita hacer una lectura atenta –nunca definitiva, pero interesante– sobre la construcción de sus sujetos poéticos, sobre la importancia del género, la clase social, la raza, etc. en su obra. Dándonos la posibilidad de seguir abriendo nuevos y múltiples espacios en la periferia, para mirar mejor.

Otra vez lo ha hecho.
Estos viajes en tren al centro,
mientras sueña cómo serán las cosas
cuando la admitan, le hacen otra,
más joven, más alegre, más guapa.

Es algo tan raro la esperanza...
No contratan con más de cuarenta, pero...
Y ese punto de apoyo crece y da con ríos
enterrados que se sabe el metro,
mientras oye cantar al pájaro
que en la noche mira y mira haciéndola
más joven, más alegre, más guapa. Es algo tan raro la esperanza...
Y ahí va su hombro rama, tan igual
a lo soñado. La savia vertebral
de un árbol volcada al sótano,
por donde viaja, con sus cincuenta,
tan joven, tan alegre, tan guapa.
Es algo tan raro la esperanza... (Maeso, 2008: 24).

Nos cuenta la autora canadiense Katherine Mckttrick (2006), que las capacidades de las geografías humanas para construir espacios ocultos, a veces internos, metafóricos, se convierten en lugares de resistencia crítica desde donde mirar con ojos nuevos. Es a través de esta noción de geografía o espacio desde donde se da la posibilidad de buscar, de nombrar los territorios invisibles, resistentes, transformadores, lugares abiertos y en continua revisión, que conviven en exposición dialógica con esos otros espacios que habitamos cotidianamente.

Así, tanto la propuesta de Maeso como la de la poesía de la conciencia, busca métodos alternativos, nuevas lecturas de la realidad, ir más allá de los discursos oficiales que no dan muestra de esas vidas –y *vivires*– que son consideradas como no válidas, o se presentan como incómodas, en la lógica del simulacro y el espectáculo. Ahondar en la herida del mundo en un intento de darle voz y cuerpo, con crudeza y sin miedo. Dice Maeso en la entrevista que llevamos a cabo:

Pero creo sigue faltando una mayor visibilización de los demás *yoés* que conforman el sujeto social “mujer” trabajadora, parada, precaria, etc. denunciadoras de otras relaciones de poder. De ahí que al mercado le sea fácil poner de moda la marca “mujer”, y literatura desvinculada del bien común y la vida cotidiana y pública.

Así, podemos ver cómo la propuesta de Maeso indaga – y evidencia– desde la poesía las continuas instrumentalizaciones que el “poder” lleva a cabo, a través del cercamiento y de la construcción de nuestras periferias, a través de las definiciones, etiquetas, nombres propios. A través de la perpetuación de una mirada que busca una simplificación de todas las complejidades del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2005). *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Turín: Einaudi.
- Alicia Bajo Cero (1996). *Poesía y poder*. Valencia: Bajo Cero.
- Andalucía, G. (2007). *Borderlands, La frontera the new Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Balcells, J. M. (2009). *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*. León: Universidad de León.
- Benegas, N. y Munárriz, J. (1997). *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. A. Fischer Pfeiffer (Ed.). Barcelona: Gedisa.
- (2006). *Transposiciones sobre la ética nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Davis, A. (2004). *Mujeres, clase, raza*. Madrid: Akal.
- Escudero, I. (1997). *Digo yo: ensayos y cavilaciones*. Madrid: Huerga y Fierro.
- (2002). *Cifra y Aroma*. Madrid: Hiperión.
- Falcón, E. (2010). *Las prácticas literarias del conflicto (registro de incidencias 1991-2010)*. Madrid: La oveja roja.
- (Coord.). (2007). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol.
- García Calvo, A. (1994). *Contra la pareja*, Madrid: Lucina.
- (2002). *Contra la Realidad. Estudios de Lenguas y cosas*, Madrid: Lucina.
- Gómez Valero, J. M. y Pereñíguez, J. M. (2007). *Lenguajes*. Sevilla: Carne y Sueño.
- Hall, S. (1997). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage y Open*. Londres: Universidad Londres.

Juliano, D. (1998). *Las que saben. Subculturas de mujeres*. Madrid: horas y Horas.

La Palabra Itinerante. (s/d). Usted también puede ser un poeta en resistencia. *Todo se entiende solo a medias*. <http://www.soloamedias.net/quienes/palabra.html>, consultado el 28/02/2012.

— (s/d). Una manera de mirar pájaros en vuelo: una aproximación a la poesía en resistencia. *Todo se entiende solo a medias*.

<http://www.soloamedias.net/quienes/palabra.html>, consultado el 28/02/2012.

Leal, M. y Rodríguez, D. E. (2006). *Asombros*. Sevilla: Carne y Sueño.

Lorde, A. (2003). *La hermana, la extranjera*. Madrid: horas y Horas.

Luther Blisset. (2000). *Q*. Barcelona: Mondadori.

Maeso, M. Á. (2000). *El bebedor de los arroyos*. Madrid: Huerga y Fierro.

— (2004). *Vamos, vemos*, Salamanca: Celya.

— (2008). *Basura mundi*. Madrid: Huerga y Fierro.

Mckittrick, K. (2006). *Demonic Grounds: black women and the cartographies of struggle*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Méndez Rubio, A. (1998). *Un lugar que no existe*. Barcelona: Icaria.

— (2002). *Trasluz*. España: Editora regional de Extremadura.

Pliego, B. del y Fischer, A. (2007). *Caballo en el umbral: Antología poética de José Viñals (1958-2006)*. Mérida: Editora regional de Extremadura.

Rich, Adrienne (2010). *Sobre mentiras, secretos y silencios* [Trad. M. Dalton]. Madrid: horas y Horas.

Riechmann, J. Poesía que no cede a la hipnosis. *Manual lecturas rápidas para la supervivencia (MLRS)*, <http://www.nodo50.org/mlrs/>, consultado 28/02/2012.

Rodríguez, D. E. (2010). *Para nombrar una ciudad*. Salamanca: Renacimiento.

Said, E. (2005). *Reflexiones sobre el exilio*. Madrid: Debate.

Sandoval, Ch. (2000). *Methodology of the oppressed*. EUA: Minesota Press.

Suarez-Navaz, L. y Hernández, R. A. (2008). *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*. Madrid: Cátedra.

Ugalde Keefe, Sh. (1991). *Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.

Wu Ming. (2002). *Esta revolución no tiene nombre*. Madrid: Acuarela.

Zavala, I. M. y Díaz-Diocaretz, M. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Zurgai (2003). Especial poesía de la conciencia. *Diciembre*. 22.



Retrato, Xilografía, Esculapio Pérez

Proyecto existencial, político y
estético en *Del cielo y del escombros*,
de Arturo Serrano Plaja

ANDREA BRESADOLA
Università di Udine, Italia

RESUMEN: Los cuentos *Del cielo y del escombros* atestiguan el cambio que experimentó Arturo Serrano Plaja en la manera de percibir e interpretar los acontecimientos históricos y sociales de los años Treinta, la época de la República y de la Guerra Civil. Se estudia la trayectoria política, estética y existencial del autor, siempre animado por la búsqueda de un arte equidistante tanto del juego intelectual de la poesía pura como de la propaganda, tan fecunda en esos años. Un recorrido que culmina en el fracaso del proyecto del deseado humanismo renovador y que se traduce en narraciones depuradas de toda idealización, donde la huida en la interioridad y el asomarse del fantasma del nihilismo prefiguran los temas propios de su poesía del exilio.

PALABRAS CLAVE: Arturo Serrano Plaja, Generación del 36, narrativa bélica, Guerra Civil Española, exilio

ABSTRACT: The short stories collected in *Del cielo y del escombros* illustrate Serrano Plaja's change of heart with regard to the historical events of the Thirties. We studied the political, aesthetic, and existential trajectory of this author, whose literary purpose it was to create a form of art which would eschew both the playfulness of art for art's sake and the heavy-handedness of propaganda. This trajectory, however, culminates in failure, as the project of a redeeming humanism is revealed to be impossible: ultimately, the stories renounces all kinds of idealization to embrace nihilism, thus prefiguring the themes of Plaja's poems of exile.

KEYWORDS: Arturo Serrano Plaja, Generación del 36, narrativa bélica, Guerra Civil Española, exilio



1. LA TRAYECTORIA DE ARTURO SERRANO PLAJA

El nombre de Arturo Serrano Plaja se suele vincular a ese grupo de poetas y escritores conocido con el nombre de "Generación del 36".¹ Además de poeta, fue traductor, autor de ensayos y de alguna obra narrativa. Es precisamente esta última faceta de su producción de la que nos vamos a ocupar ahora y, en concreto, de su primer libro en prosa, la colección de cuentos *Del cielo y del escombros*. La obra, escrita en un momento tan crucial como el comienzo del exilio (entre 1939 y 1941), ha caído en un olvido casi total y llegó a ser tan rara, que, si damos fe a las palabras de Marra-López (1963: 499), el mismo autor ni siquiera poseía un ejemplar.² El análisis de los dos primeros cuentos –los únicos de su producción narrativa donde noveliza la experiencia de la guerra– nos ofrece la posibilidad de mostrar, por un lado, las líneas de continuidad con su poesía y, por el otro, la de investigar el cambio en la percepción del autor sobre los acontecimientos históricos de los años treinta.

¹ El mismo Serrano Plaja (ver Caudet, 1975: 482) declaró que esta etiqueta "cronológicamente" tiene sentido, si bien se sentía "más ligado a los del "grupo de *Hora de España*". En general sobre el autor, ver López García, (2005 y 2008), que ofrece además una riquísima bibliografía y el elenco completo de sus obras. Para su recorrido político, ver también Caudet, 1978.

² La crítica apenas se ha ocupado de los cuentos, y no tengo noticia de estudios específicos. En 1942, fecha de publicación del volumen, salieron dos positivas reseñas de los amigos Alberti, 1973 y Dieste, 1983.

A la par de tantos miembros de la intelectualidad española de su generación, la vida de Serrano Plaja fue condicionada por la total entrega a la causa republicana: antes con la oposición a Primo de Rivera, y luego con la lucha contra Franco. Una elección que determinó su exilio cuando todavía no había cumplido los veintinueve años. También su recorrido ideológico y estético es el de muchos de los jóvenes intelectuales y escritores de la época: entra en la vida cultural a finales de los años veinte, escribiendo poemas que revelan el magisterio de Juan Ramón Jiménez. En las mismas fechas empieza también su aprendizaje político, en el momento en que se propagan por todo el país las manifestaciones estudiantiles contra la dictadura. El 14 de abril de 1931 se encuentra en la madrileña Puerta del Sol, celebrando el nacimiento de la II República. En el fervor cultural del Nuevo Régimen participa con entusiasmo en varias actividades intelectuales y editoriales, formando también parte de las Misiones Pedagógicas,³ donde conoce a muchos de los miembros del que será el “Grupo de *Hora de España*”.

En 1933, la creación de la revista *Hoja literaria* –que dirigió con Sánchez Barbudo y Enrique Azoaga– concreta una necesidad que sentía cada vez más urgente: la búsqueda de una nueva estética conforme a las exigencias civiles y a los cambios sociales de la época, un arte que superase la antivital poesía pura y al mismo tiempo no se redujese a propaganda.⁴ En el pensamiento todavía confuso de Serrano Plaja empieza a perfilarse un concepto que caracterizará su producción por lo menos hasta los años cuarenta: la cultura y el arte no se pueden separar del compromiso político, sino que son dos facetas del mismo problema.

Podríamos considerar la insurrección asturiana de octubre de 1934 como la fecha clave que le abre el camino a un arte comprometido y a la militancia activa. El suceso, en general, representó un punto de no retorno, que constató que las “dos Españas” ya no podían enfrentarse por la vía parlamentaria. Como Serrano Plaja, muchos de los intelectuales empezaron a simpatizar –por lo menos sentimentalmente, aunque sin verdadero espíritu crítico– con las actividades revolucionarias; o, al contrario, se sumaron a las consignas de “vuelta al orden” contra el “peligro rojo” pronunciadas por los partidarios de la que llamarían “Verdadera España”. Para los de izquierdas fue el comienzo de la pretendida alianza, o por lo menos de la búsqueda de afinidades, entre la intelectualidad del país y el movimiento obrero y campesino. Se realizaba, quizás como nunca en la historia nacional, la ósmosis entre la esfera intelectual y la política, dos categorías que hasta ese momento habían quedado alejadas, cuando no en abierto conflicto. El mundo cultural fue testigo, y al mismo tiempo autor, de esa división en dos bandos que marcaba la sociedad entera. En un

³ En 1932 estuvo con los misioneros en Puebla, y el año siguiente en Galicia; en 1936 fue nombrado vicesecretario de la Comisión Central del patronato de las Misiones (ver Otero Urtaza, 1982: 57-63 y 2006: 53, 466).

⁴ Sobre este aspecto, ver, además de la bibliografía señalada, Cano Ballesta (1972: 156) y Caudet, 1993a.

momento de crisis y a la vez de desmesurada ebullición social el intelectual tenía que expresarse, tomar parte. Si la “regeneración” del país después de la definitiva caída del sueño imperial fue preocupación de la llamada “Generación del 98”, los nuevos intelectuales, crecidos en un clima de exasperada tensión, sentían el deber de orientar al país hacia un modelo, según los casos, revolucionario o totalitario.

No es casual entonces que fueran unos poetas y escritores quienes aclararan la posición ideológica de Serrano Plaja. El peruano César Vallejo lo aproximó por primera vez a las doctrinas marxistas, pero fue con la adhesión de Rafael Alberti al Partido Comunista cuando Serrano Plaja –que veía entonces en el poeta de *Sobre los ángeles* un modelo a imitar– se incorporó con entusiasmo a las teorías que brotaban de la Rusia de los soviets.⁵ Alberti, convertido en “poeta vate al servicio del pueblo”, fundó una revista de principios explícitos: *Octubre*, en la que colaboró también nuestro autor. En 1935 Serrano Plaja participó en el I Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en París. Aquí pudo conocer a André Gide y André Malraux, quienes plasmaron su ideal ético del arte, empezando por el principio marxista de que esta sirve para cambiar la realidad. La literatura, entonces, se ha de poner al servicio de la revolución, aunque sin el sacrificio de la individualidad del artista. Como se ve, si bien nunca fue militante del Partido, en esos años Serrano Plaja se sentía fascinado por las teorías del comunismo internacional, que creía el único frente de lucha concreto para cambiar el mundo.⁶ Siguiendo la interpretación trascendente de las teorías del joven Marx, el escritor encontraba la solución para el problema que afectaba a la humanidad: solo en una sociedad comunista, pues, el hombre podría desarrollarse, lograr su individualidad y dimensión espiritual completa.

Con el levantamiento, por supuesto, se alista en el bando republicano y participa en un sinnúmero de actividades. Entre otras cosas, colabora en la redacción del *Manifiesto de la Alianza de Intelectuales* y escribe en diferentes revistas republicanas (sobre todo en la emblemática *Hora de España*). En 1938 dio a la imprenta un libro de poemas, *El hombre y el trabajo*, una colección que revela la lograda capacidad de fusionar la contemplación lírica de la realidad con el aspecto, diríamos, social. Estos poemas no exhiben los lugares comunes de la mucha poesía de guerra que, sobre todo en el primer año del conflicto, proliferó en el bando republicano. Con ocasión del II Congreso de Escritores celebrado en la España republicana en el verano de 1937, leyó la “Ponencia colectiva”, que expresaba un punto de vista crítico y original sobre el

⁵ “Hablando con Serrano-Plaja antes de su muerte, me recordaba la admiración que en él, y en tantos otros literatos y artistas de la época, inspiró el gesto de Alberti de romper con aquella poesía y lanzarse a ser poeta en la calle” (Fuentes, 2006: 221).

⁶ Serrano Plaja defendió esta postura en el cordial debate que mantuvo con Bergamín en 1935 de las páginas de *Cruz y Raya* y *Leviatán*. Los dos autores, a raíz del discurso pronunciado por Gide en el congreso de París, discutieron sobre el arte revolucionario, el comunismo y el cristianismo en la nueva sociedad. Todo el debate se puede leer en (Gide, 1981); ver también Caudet (1993b: 221-228).

papel del arte:⁷ no se trataba de cantar a la revolución dándola por sabida, sino desentrañarla, con “una poesía directamente relacionada por dentro, que fuera expresión interna de una preocupación política” (Caudet, 1975: 482). Por eso no era suficiente pintar imágenes estereotipadas que representasen al obrero feliz con el puño levantado, la bandera roja, la hoz y el martillo; había que reflejar las pasiones, las alegrías, los sufrimientos cotidianos, el sentir interior: en suma, el hombre real de la revolución. Esta posición contrastaba de manera vistosa con los dogmas del realismo socialista impuestos por el Partido Comunista, que en 1937 tenía ya un rígido control sobre cada medio de comunicación y se proponía, incluso en el ámbito cultural, como única fuerza hegemónica en la zona republicana.

En un momento en el que el intelectual viste el hábito del agitador, Serrano Plaja supo entonces conjugar el aspecto contingente con una reflexión más amplia y la vanguardia con la tradición literaria, dejando viva, en términos unamunianos, la cultura *intrahistórica* de España. Se separa entonces también de Alberti, al que acusará luego diciendo que “él se contentó con poner en música comunista, digamos, una poesía” (Caudet, 1975: 482).

Como muchos otros poetas y escritores, no se limitó a apoyar la causa desde el plano intelectual, sino que participó en primera línea en el conflicto. Se alistó en el Quinto Regimiento y en el otoño de 1936 luchó en la defensa de Madrid. Este episodio fue siempre para él motivo de orgullo: cuando la mayoría de los intelectuales huyó a Valencia con el gobierno, Serrano Plaja se quedó. Declaró más tarde que fueron meses de horrores pero también de exaltación: entre las ruinas de la ciudad no solo se resistía al fascismo internacional, sino que el pueblo español buscando su libertad fraguaba el hombre nuevo.⁸ Luego, estuvo presente en varios frentes, como en la batalla de Teruel y en la del Ebro. En los primeros días de febrero de 1939, cuando la República daba sus últimos latidos y la derrota era inminente, consigue superar la frontera española hacia Francia en compañía de algunos amigos del “grupo de *Hora de España*”. Después de diecinueve días en el campo de concentración de Saint Cyprien, los jóvenes intelectuales fueron huéspedes del escritor comunista Jean Richard Bloch, en su casa de campo La Mérigote. Aquí, probablemente, empezó a escribir los cuentos de *Del cielo y del escombros*. El 14 de enero de 1940, gracias a la intercesión de Neruda, pudo dejar Europa a bordo del barco Alsina, para instalarse, en condición de refugiado político, en Chile y luego Argentina, empezando un exilio que, de hecho, se prolongó hasta su

⁷ Aunque fue firmada por otros doce jóvenes escritores, Serrano Plaja fue el autor de la ponencia (para un análisis detallado, ver Meyer-Minnermann-Luengo-Pérez y Effinger, 2003). Hay que recordar, además, que Serrano Plaja fue, con Gil-Albert y Emilio Prados, secretario del congreso.

⁸ “Indeblemente vivirán conmigo los patéticos e inolvidables días de noviembre del 36 en Madrid. Cuando todo era incierto, sangrante y terrible, pero, simultáneamente, engrandecedor, extraordinario y magnífico. Lo que alentaba entonces por las rotas avenidas de la capital de España, entre escombros, gentes humildes, fugitivas y aterradas, y latidos de espanto, era simple y sencillamente la Libertad, la libertad del pueblo” (Serrano Plaja, 1938: 14).

muerte en 1979.

2. “EL CAPITÁN JAVIER” Y “DEL CIELO Y DEL ESCOMBRO”

Del cielo y del escombros es la primera publicación que Serrano Plaja dio a la imprenta después de la guerra.⁹ La única edición se publicó en 1942 en Argentina; recoge cinco cuentos: “El Capitán Javier”, “Del cielo y del escombros”, “El duque y su perro”, “Juanito el tonto”, “El inventor de la calle del Rey”.¹⁰ Ya Dieste (1983: 177-78) subrayó la unidad del volumen, que se halla, diríamos, no solo en su “sinceridad”, como escribió su compañero de *Hora de España*, sino también en el generalizado tono intimista y en el afán de reproducir los sentimientos más profundos de los personajes. Sin embargo, una primera división que podemos esbozar afecta a las dimensiones de los cuentos: los tres primeros ocupan respectivamente 53, 86 y 62 páginas, mientras que los restantes son narraciones más breves (ambos de once páginas). Además, solo “El Capitán Javier” y “Del cielo y del escombros”, de los que nos vamos a ocupar ahora, se desarrollan durante la Guerra Civil, y en concreto en los primeros meses de la contienda. En estos, el narrador se preocupa de proporcionar precisas coordenadas geográficas y temporales (sobre todo en el segundo, del que se dice la fecha exacta de su comienzo, el 7 de noviembre de 1936). Resumiendo, “El Capitán Javier” se centra en el contraste entre la desilusión de un militar de carrera del Ejército Popular y el seguro optimismo del miliciano Atanasio en el frente de Talavera; mientras que en el cuento que da el título al libro se cruzan las tragedias, los temores y los deseos de varios personajes en el Madrid asediado por los bombardeos.

2.1 *La guerra y el enfoque introspectivo*

A pesar de la ambientación, no podemos considerar los dos cuentos como simple narrativa de corte histórico. Como es sabido, contamos con una considerable obra en prosa sobre el conflicto civil, escrita sobre todo a partir de los años cuarenta.¹¹ Son novelas que coinciden, en muchos aspectos, con la crónica, escritas en un momento en el que la contemporaneidad se hace apremiante actualidad. Por esta razón no siempre es fácil distinguir entre creación ficticia, memorial, autobiografías o relatos con ambición histórica. Normalmente, esta producción nace de la voluntad de dejar un testimonio más o menos directo y, a la vez, de trazar una interpretación ideológica de los sucesos.

⁹ En 1942 salió también el ensayo *Ávila Camacho*.

¹⁰ Solo dos cuentos están fechados: “Del cielo y del escombros” (Santiago de Chile, 1941) y “Juanito el tonto” (La Merigote, 1939).

¹¹ Ver, entre otros, De Nora (1982: vol. III, cap. X).

Serrano Plaja, en cambio, se mueve a la búsqueda de una realidad más profunda, haciendo que los elementos literarios prevalezcan tanto sobre la propaganda como sobre el recuerdo personal. Con sus cuentos, pues, no busca el valor documental ni pretende convencer de su posición: se aparta tanto del fresco histórico como del ensayo político disfrazado de narrativa, tan frecuentes entonces. De esta manera consigue superar los fáciles tópicos y una representación simbólica y estereotipada de la realidad. Igualmente, evita el tono didascálico o moral, así como los acentos excitados que imitan el lenguaje de los mítines políticos. Prefiere, por el contrario, una prosa llana, a veces con toques líricos. En este sentido se entiende por qué el narrador extradiegético adopta una actitud que quiere ser casi siempre objetiva con respecto a la historia contada. Rara vez expresa claros juicios morales, presentando, en cambio, los distintos puntos de vista de los personajes. Así, no obstante en los dos cuentos podemos hallar a dos protagonistas (respectivamente Javier y Ramón) que orientan la perspectiva narrativa con su punto de vista, el enfoque es variable, ya que se expresan las percepciones individuales también de otras figuras.

Los rápidos comentarios del narrador sirven normalmente para incrementar la visión tétrica del ambiente, como, por ejemplo: “macabro desorden que llegó a ser tan familiar en el Madrid de aquellos días” (1942: 107). La posición del autor sobre la guerra surge solo de algunas definiciones, casi todas concentradas en una página inicial de “El Capitán Javier” (20): los golpistas son “los traidores a España”, sus tanques “los encargados del frío asesinato”, los milicianos “aquellos hombres puros de luminosa raíz heroica”, y el conflicto es “la guerra aquella desigual y terrible”.¹²

Esta visión idealizada, sin embargo, queda, si no desmentida, por lo menos matizada por la resignada descripción de la “naturalidad dramática de la guerra”(13), por las dudas interiores de los personajes y por las vacilaciones sobre la finalidad última de tanto esfuerzo heroico. Los juicios de valor que expresa el narrador, desde luego, no impiden que haya una construcción literaria de los cuentos ni reducen la complejidad de los personajes. Es sobre todo con respecto a estos que el narrador evita una explícita toma de posición: no manifiesta evidentes simpatías, y sería arriesgado querer sobreponer del todo la voz del autor a la de una de sus criaturas, según una tendencia nada extraña en el género. Para incrementar este efecto de neutralidad, en muchos casos se transcribe sus pensamientos en forma mimética con el discurso directo, a través de expresiones como “se dice”, “dice a sí mismo”, “piensa”.¹³

¹² En el mismo pasaje hay uno de los escasísimos momentos en que el narrador sale de la ficción novelesca y amplía la perspectiva histórica. Cita un episodio real que pasará unos meses después del tiempo de la narración: las hazañas de Antonio Coll contra los tanques enemigos.

¹³ Otras veces el narrador deja diferentes posibilidades interpretativas al lector, haciendo una serie de suposiciones en forma interrogativa (“¿pensaría acaso...?”, 1942: 77) o, en el mismo pasaje, su papel omnisciente adquiere matices irónicos (“luego seguían hablando de cualquier cosa, de lo difícil que iba siendo encontrar patatas o arroz, ¡qué sé yo!”, 77).

Aparecen, por supuesto, las circunstancias reales de mucha de la narrativa bélica, y también motivos habituales en el bando republicano, como la mala organización de las milicias, el problema de la disciplina en el frente, el clima de paranoia por los “emboscados” de la Quinta Columna, las acusaciones al gobierno huido de Madrid, la disparidad de ayudas internacionales, los excesos de violencia de los “incontrolados” etcétera. Sin embargo, todo esto, aunque bien visible, no constituye el núcleo de los cuentos. Por el contrario, podríamos decir que las historias son casi depuradas de las cuestiones meramente políticas. Así, en la trágica historia del capitán Javier no se relatan, como en un artículo periodístico, los límites de las milicias republicanas (de los que el mismo autor fue testigo),¹⁴ o un suicidio por la falta de fe en la victoria. El objetivo del autor parece ser el de su poesía: retratar al hombre en su abanico de sentimientos y reflexiones buscando la conflictiva relación del ser humano con su entorno. Es una investigación del “yo” en su totalidad, si bien afecta a personajes que viven en un contexto angustioso. Las circunstancias de la guerra, entonces, no desaparecen, pero sufren un proceso de interiorización. El narrador, más que las acciones en sí, relata pues los temores y las esperanzas que los hechos despiertan en la conciencia de los protagonistas. Este extremo subjetivismo obtiene el efecto de fragmentar la realidad y, como veremos, impide una verdadera comunión entre los hombres, perdidos en su ensimismamiento. La misma percepción del tiempo es subjetiva, psicológica y, diríamos, anti-histórica: fluye en cada personaje de una manera autónoma con respecto a la temporalidad del cuento como diégesis. Esta representación individual, entonces, rompe las precisas referencias cronotópicas de la ambientación que citábamos.

Tal planteamiento aparta aún más los cuentos de los usuales tópicos de la narrativa bélica: las narraciones de Serrano Plaja se centran en individuos, y no en los movimientos de las masas; investigan el destino personal, y no el de la guerra o el de la revolución. Sobre todo, no encontramos a figuras “one dimensional man” que pueblan muchas novelas del género, sino a personajes redondos cuyos conflictos le dan una dimensión “trágica”.¹⁵ No solo falta la clara bimetración entre republicanos buenos y fascistas malos, sino también personajes que encarnan fielmente un ideal (a menudo reflejo de la opinión del autor), y reconocibles de inmediato por su pertenencia social o política: el señorito reaccionario, el militar franquista, el comunista preciso y austero, el anarquista desorganizado pero idealista, etcétera. Si analizamos a Javier –sin duda una de las figuras más pormenorizadas de todo el libro– nos damos cuenta,

¹⁴ Entre los varios testimonios, reproducimos las palabras de Sánchez Barbudo (1993: 30), que relata una experiencia vivida en agosto de 1936: “Exaltación, esperanza, fraternidad y alegría parecían flotar en el aire. Un entusiasmo compartido que se oscurecía a veces por los crímenes. Esos cadáveres, por ejemplo, como muñecos de cera, que vimos al borde de la carretera Plaja y yo cuando nos dirigíamos a Córdoba. Y pronto desapareció el optimismo, al convencernos de que las milicias no serían capaces de contener el avance de tropas mejor armadas y organizadas”.

¹⁵ Para un enfoque de la cuestión, ver Bertrand de Muñoz (1998) que da cuenta de la progresiva evolución del prototipo después de la guerra.

además, de que posee valores que en la literatura republicana normalmente se relacionaban con los “enemigos”: el honor, la seriedad, el afán de disciplina, la fascinación hacia un mundo lejano de tradiciones guerreras, encarnado por uno de los símbolos franquistas, el Alcázar.

2.2 *Los conflictos de los personajes: las dudas y la soledad*

La práctica totalidad de los personajes se caracteriza por una “interioridad sombría” (1942: 19), una oposición interior que refleja la imposibilidad de realizarse íntegramente. Es una condición endémica al ser humano que, sin embargo, la guerra parece acentuar.

Javier es el personaje que mejor personifica estos contrastes. El capitán siente, en primer lugar, la discrepancia entre la idealización del conflicto, por como lo imaginaba, y la “locura” de los que están a su lado en la trinchera. Esto crea una continua oposición entre su verdadera percepción de los acontecimientos (la conciencia de la inutilidad de los esfuerzos, la voluntad de rendirse) y el vano deseo de seguir engañándose. La diferencia con los otros milicianos estriba en el hecho de que Javier se ha cansado de “querer creer”: su fe se derrumba al intentar analizar racionalmente la realidad que lo rodea. Siente entonces la imposibilidad de aceptar la fe ciega en la victoria y todas las consignas abstractas. Esto se traduce también en una incomunicación lingüística: él habla la jerga militar, mientras que sus compañeros –el teniente Atanasio– el habla popular, que él mismo siente más “verdadero” y efectivo; algo que, sin embargo, no puede imitar. Su adhesión, en resumidas cuentas, no consigue ser instintiva: no puede excluir el cálculo, una reflexión global que vaya más allá de las inmediatas necesidades del momento. No encontrando la verdadera razón de lo que está haciendo, se siente paralizado por la obsesiva pregunta: “¿y luego?” (39-40). El sueño, o los furiosos momentos de acción que lo obligan a interrumpir los pensamientos, constituyen para él las únicas posibilidades de momentánea paz. Pero esto no puede ser suficiente, y el capitán acaba por ver en la muerte el único desenlace a la imposibilidad de encontrar su equilibrio, y “destruir sus fantasmas” (34) en un fin heroico, que le restituya el sentido de su compromiso político y militar.

Los milicianos, como el teniente Atanasio o Luis en “Del cielo y del escombros” sintetizan, en cambio, justamente las posiciones que Javier no puede entender: la inocente certeza, la simpleza y la claridad en la interpretación de cada acto. En casi todas las circunstancias en las que el narrador se refiere a Atanasio emplea los adjetivos “seguro”, “sencillo”, “natural”. El personaje recuerda muy de cerca a las figuras que Serrano Plaja (1943: 78-95) describirá en su ensayo *El realismo español*: milicianos improvisados capaces de increíbles hazañas cumplidas con la mayor “naturalidad”. Son la imagen del que

consideraba el “realismo español”, entendido como la propensión a la inmediatez y a lo concreto, un afán de realidad sin abstracciones teóricas.¹⁶

La discrepancia entre la conciencia de los personajes y la responsabilidad que les impone su papel militar lleva a otro motivo de “sombra”, tantas veces representado en la poesía de Serrano Plaja, como el complejo de culpa. Además de Javier, el sentimiento se halla en el teniente republicano Ramón del segundo cuento; los dos prueban una cierta vergüenza por anteponer sentimientos particulares a la total entrega a la lucha: Javier se acusa hasta de dormir (11) y Ramón de su interés hacia una posible “emboscada” y de no denunciarla.¹⁷

Todos los conflictos, podríamos decir, tienen su origen en la dificultad de los personajes de salir de la soledad en la que están sumergidos. El autor había creído que gracias a la revolución del pueblo, el ser humano habría podido, por fin, juntarse a los demás con sentimientos fraternales y de solidaridad. Esta visión se halla en las palabras de Ramón, para quien la guerra responde a la necesidad de vencer esta separación mutua: “ellos estaban solos, solos... y les gustaba. Y nosotros no; nosotros andábamos por las calles buscándonos unos a otros y hasta a ellos mismos también... pero ellos no querían, les gustaba estar solos” (116-117). Confusamente, llega a declarar que el objetivo de la guerra es un general sueño de hermandad y no la defensa de la República (“Mira, la República al fin y al cabo, ¡pamplinas! ¿Te crees tú que la gente se mata por una ley, por un?...”).

Sin embargo, el intento ha fracasado; la soledad se advierte incluso en el momento que supone mayor comunión, o sea la lucha por la misma causa. Así, por ejemplo, la joven Victoria (otro personaje de “Del cielo y del escombros”) no consigue sentirse parte de algo, como sintetiza en su diálogo con Ramón: “vosotros... me dais miedo [...] los otros me dan asco” (115). A sus ojos, son dos realidades distintas pero igualmente ajenas; todos acaban por ser “los otros”. Este sentir se extiende a casi todos los personajes, que fuera de sí solo ven “otros”. En un sucesivo diálogo con Ramón (el único que podría salvarla de su aislamiento) la chica revela el miedo a una muerte solitaria, a una soledad generalizada, al horror del naufragio que un barco solo finge rescatar (144). El mismo Ramón prueba sensaciones parecidas: “... Figúrate tú un hombre que se pasase la vida en medio de la calle y que nadie le hiciera caso y que él tampoco hiciera caso de nadie. Se volvería loco, tendría que pegarse un tiro” (116).

¹⁶ Así sintetiza Ramírez (2004: 146) la concepción del autor: “Serrano Plaja desarrolla una visión del realismo bastante similar a la de María Zambrano: en España el realismo no es imitación de la realidad exterior, sino una pasión por ligarse a ella”.

¹⁷ El contraste entre el amor privado y la total entrega a la causa es evidente, por ejemplo, en “Virginia amor en la guerra” de *El hombre y el trabajo*. López García (2008: 188) informa además que la muerte del padre de Ramón “en pleno asedio de Madrid”, y el remordimiento del hijo por “no haberle asistido hasta lo último”, sería una transposición ficticia de un hecho autobiográfico.

La soledad es aún más evidente en Javier, tanto que en toda su vida estuvo a la búsqueda desesperada de “ser uno más”. Él mismo recuerda que en su juventud no podía identificarse ni con los militares de la academia ni con los otros chicos de su edad y ahora, a pesar de sus esfuerzos, como vimos, tampoco halla una verdadera compenetración con los milicianos.

3. HACIA EL EXILIO

Aunque no podemos leer la obra literaria como fiel transposición del pensamiento del autor, es indudable que los dos cuentos que estudiamos muestran una fase de cambio, una crisis que llevaba tiempo gestándose. Serrano Plaja vive un momento de transición que lo empuja a mirar hacia atrás y reformular su pensamiento sobre los hechos pasados. Si bien no reniega de su fe republicana, ni quiere disminuir el heroísmo de los milicianos, por primera vez surgen dudas sobre una época, algo que consideraba decisivo no solo de su vida, sino de la historia de España y hasta de la humanidad. Los conceptos de “pueblo” y de “guerra necesaria para lograr un nuevo humanismo” comienzan a aparecer menos nítidos. La derrota y la precipitada huida de la patria suponen, inevitablemente, un viraje de su trayectoria vital. Empieza aquí un camino que anticipa temas propios del exilio y que se concreta en un acercamiento al existencialismo, patente en su producción lírica de los años siguientes.

No se trata solo del alejamiento de la política activa producido por el fracaso de la experiencia republicana; más bien, los cuentos atestiguan una desilusión universal. Como dijimos, Serrano Plaja vio en su militancia mucho más que la simple adhesión a un partido o a una determinada teoría, y su compromiso no podía reducirse al objetivo de ganar la guerra. La lucha antifascista que había promovido también con su labor literaria representaba un proyecto personal y a la vez histórico-social que anhelaba la recomposición de un mundo falto de unidad. De la misma manera, vio en los ideales colectivos del Partido Comunista la única posible solución al endémico estado de soledad del hombre, a esa condición de “destierro infinito”. *Del cielo y del escombros*, como la producción de los meses inmediatamente posteriores a la guerra,¹⁸ en cambio, atestigua el fin de esta esperanza transformadora.

3.1 Lo absurdo de la guerra

Durante más de dos años, Serrano Plaja fue testigo en primera persona de las atrocidades de la guerra, que le obligaron a moderar el entusiasmo inicial. Sin embargo, su esperanza no había caído del

¹⁸ Nos referimos a los poemas escritos en la Mérigote y a las composiciones originales incluidas en *Versos de Guerra y de Paz*, de 1945.

todo: el conflicto era un medio horroroso, pero seguía siendo necesario para crear la nueva sociedad. Ahora, en cambio, toda posible salvación parece imposible: la perspectiva de renovación ha desaparecido. No ha sido solo la derrota que ha cambiado su percepción, sino la guerra en sí: lo que tenía que ser solo un medio, acabó por convertirse en un fin. Desde esta perspectiva los muertos y la destrucción no se pueden soportar, y del conflicto queda solo el dolor, la crueldad, el cansancio. Es algo, en fin, absurdo. Las dudas sobre la guerra afectan también a su bando: es el fracaso de toda la humanidad, sin distinguir a los que habían intentado oponerse y que estaban en el otro lado. Por eso no encontramos ni siquiera alusiones rencorosas a los franquistas, que –salvo las excepciones señaladas– se indican normalmente, cuando hablan los personajes, con “los otros” o “el enemigo”: son culpables solo de haber empezado el desorden que luego se ha impuesto.

De ahí los titubeos de Javier y de Victoria, que se preguntan el por qué de aquella matanza y de aquella locura. La única respuesta que recibe la joven es en realidad la confirmación de este sinsentido: “cuando los hombres se matan es por algo” (116). Para ella, incluso la palabra “republicana” carece de sentido (114) y no explica ni justifica lo que está pasando.

Este proceso se advertía ya en los artículos que Serrano Plaja publicó entre 1937 y 1938 con la presencia de la muerte cada vez más obsesiva: “La muerte nos invade, nos envuelve, nos acecha, nos domina” escribió en el dolorido recuerdo del amigo Ramón del Diestro (Serrano Plaja, 1938: 53). Si bien poco propenso a la retórica incluso cuando la guerra era un “fiesta revolucionaria”, ahora el carácter mítico ha desaparecido del todo. Así, en “Del cielo y del escombros”, el Madrid de la época “romántica” de la contienda no tiene los rasgos de la epopeya. El tono épico deja espacio a una melancolía difundida: no se pinta el pueblo que resiste, sino una ciudad que vive entre las ruinas, con milicianos que disparan sin preguntarse dónde. E, igualmente, la “heroica resistencia” a las puertas de la capital en “El Capitán Javier” no tiene nada de legendario, ni responde al “todo orgánico” que imaginaba Javier de un enfrentamiento ordenado entre dos ejércitos: es confusión y griterío, el pánico que invade a ingenuos campesinos que huyen.

Vaciada de su proyección futura, la guerra se reduce a la dimensión material. Como en la etapa “nerudiana” de su poesía, el autor pinta un paisaje que afecta (más bien golpea) a los cinco sentidos; el lector se encuentra en un ambiente de barro, humedad, llovizna, nubes de chinarras, el calor animal del establo y el olor a pólvora, el continuo estruendo de obuses y ametralladoras; los milicianos están hambrientos, con la boca seca, comen con cucharas de estaño y llevan malolientes capotes remendados. No faltan, en este descenso en la degradación humana, elementos truculentos, como los cuerpos mutilados,

uno de estos, por ejemplo, reducido a “un montón de trapos sanguinolentos y pingajos de carne” (1942: 148).

El ser humano no ha cambiado, ni se ha creado la codiciada “nueva sociedad”, sino que, al revés, la sangre derramada ha impuesto la violencia y modificado para siempre a la humanidad, entrando como un cáncer en su interior, acostumbrándola a la muerte. Tan solo un año después de la publicación de los cuentos, Serrano Plaja concretará este sentir sorprendiéndose al celebrar el bombardeo de Colonia constatando que “en efecto ellos, los nazis, han podido enseñarnos a odiar como ellos odian” (López García, 2003: 444). A estas alturas, a lo mejor, ni siquiera haber ganado la guerra hubiera sido suficiente, tanta era la contaminación del mal.

Serrano Plaja constata, finalmente, la diferencia entre la idealización del Pueblo, con mayúscula, “la imagen de la justicia y de la verdad” (1942: 14), “los héroes silenciosos de la causa del corazón, del partido del hombre” (14), “la enorme ampliación del pueblecito donde todo mostraba interés humano” (27) y la triste realidad de martirio, de acciones inconscientes, de incomunicación. Y hay un toque de ironía en la repetición de las palabras y de las consignas de los milicianos, que no resisten a un análisis racional: “No pasarán” y “lo manda el pueblo” parecen perder su sentido frente a al tremendo paisaje de “desolación diaria” (12).

3.2 *El definitivo fracaso de una ilusión*

En los dos cuentos, como ya apuntó López García (2008: 208), la desilusión se traduce en la imposibilidad de resolver las antinomias “individuo”-“pueblo”, “soledad”-“masa”, “intimidad”-“colectividad”, que en la “Ponencia colectiva” y en los escritos de la guerra aún se fusionaban armónicamente. El equilibrio entre intimismo y sentimientos colectivos, entre “yo” y revolución no se ha logrado. La dicotomía aparece ya en el título, que repite dos términos comunes del imaginario poético del autor: el escombros y el cielo como las dos facetas del ser humano y de la condición de la España en guerra; imágenes, respectivamente, de muerte y resurrección, dolor y nueva vida, tierra y mundo celeste. Sin embargo, ahora, de los dos polos acaba por verse solo el primero, mientras que el cielo es inaccesible, lejano, ya perdida la gracia del paraíso. Los escombros no son solo los provocados por los obuses que caen en Talavera y en Madrid, sino que son el emblema de un fracaso más general, de la quiebra de la conciencia colectiva.

En el autor se va asomando otra concepción de la existencia humana. Antes, la vida le había parecido una lucha de esperanza, que encontraba su sentido en una precisa finalidad social; ahora, en cambio es una condena, una pena hacia la inevitable muerte que revela su inutilidad.¹⁹ Los días atestiguan solo el transcurrir del terror, de “nuevas jornadas de horror” (11).

Como única salida aparece la huida en la subjetividad. Así, en la fatal constatación de una existencia absurda va asomándose la amenaza de un nihilismo que afecta a todo el mundo terrenal. En la crisis, en definitiva, puede rastrearse el principio del proceso que llevará a Serrano Plaja a otro cambio, a la conversión religiosa hacia un cristianismo heterodoxo y, finalmente, a apartarse del Partido Comunista casi veinte años más tarde (Serrano Plaja, 1960).

¹⁹ Sobre este cambio en la concepción de Serrano Plaja, evidente en el poemario *Galope de la suerte 1945-1956*, ver Ramón López, 1998 y Zuleta, 1998.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, R. (1973). Del cielo y del escombros. En R. Marrast (Selección). *Prosas encontradas 1924-1942* (pp. 211-213). Madrid: Ayuso. (*Sur*, 1942, 94-XII).
- Bertrand de Muñoz, M. (1998). La figura del personaje republicano en la novela de los exiliados. En M. Aznar Soler (Ed.). *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* (vol. II, pp. 85-94). San Cugat del Vallès (Barcelona): Associació d'Idees-GEXEL.
- Cano Ballesta, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- Caudet, F. (1975). Extractos de una entrevista con Arturo Serrano Plaja (Mayo 1974). En F. Caudet (Ed.). *Hora de España (Antología)* (pp. 479-482.). Madrid: Turner.
- (1978). Introducción. En Arturo Serrano Plaja. (F. Caudet, Ed.). *El hombre y el trabajo* (pp. XI-LXXIX). Madrid: De la Torre.
- (1993a). Arturo Serrano Plaja: apostillas a algunos de sus ensayos. En F. Caudet. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años treinta* (pp. 211-237). Madrid: De la Torre.
- (1993b). Arturo Serrano Plaja: la nueva praxis poética. En F. Caudet. *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años treinta* (pp. 239-281). Madrid: De la Torre.
- Dieste, R. (1983). *Del cielo y del escombros* de Arturo Serrano Plaja. En R. Dieste (M. Aznar Soler, Ed.). *Testimonios y homenajes* (pp. 174-178). Barcelona: Laia. (*Argentina Libre*, 4 de junio 1942).
- Fuentes, V. (2006). *La marcha del pueblo en las letras españolas, 1917-1936*. Madrid: De la Torre.
- Gide, A. (1981). *Defensa de la cultura*. (Trad. J. Gómez de la Serna). Madrid: De la Torre.
- López García, J. R. (2003). Versos de guerra y paz, de Arturo Serrano Plaja. En A. Alted y M. Llusia (Eds.). *La cultura del exilio republicano español de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en el marco del Congreso Plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, diciembre de 1999)* (vol. I, pp. 439-451). Madrid: UNED.
- (2005). Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja (1929-1945). Tesis doctoral

on-line. <http://hdl.handle.net/10803/4901> (22/2/2012).

— (2008). *Vanguardia, revolución y exilio: la poesía de Arturo Serrano Plaja*. Valencia: Fundación Gerardo Diego.

Marra-López, J. (1963). *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid: Guadarrama.

Meyer-Minnermann, K.; Luengo, A.; Pérez y Effinger, D. (2003). La ponencia colectiva (1937) de Arturo Serrano Plaja. Una toma de posición literaria y política en la guerra civil. *Revista de literatura*, 130- LXV, 447-470.

Nora, E. de. (1982). *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos.

Otero Urtaza, E. M. (1982). *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*. A Coruña: Do Castro.

— (2006). *Las misiones pedagógicas 1931-1936*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

Ramírez, G. (2004). *María Zambrano, crítica literaria*. Madrid: Juan Pastor.

Ramón López, J. (1998). La convulsión existencialista, el exilio en Francia de Arturo Serrano Plaja. En A. Alted Vigil; M. Aznar Soler (Eds.). *Literatura y cultura del exilio español de 1939 en Francia* (pp. 129-142). Barcelona-Salamanca: AEMIC-GEXEL.

Sánchez Barbudo, A. (1993). Autobiografía intelectual. *Anthropos*, 149, 15-37.

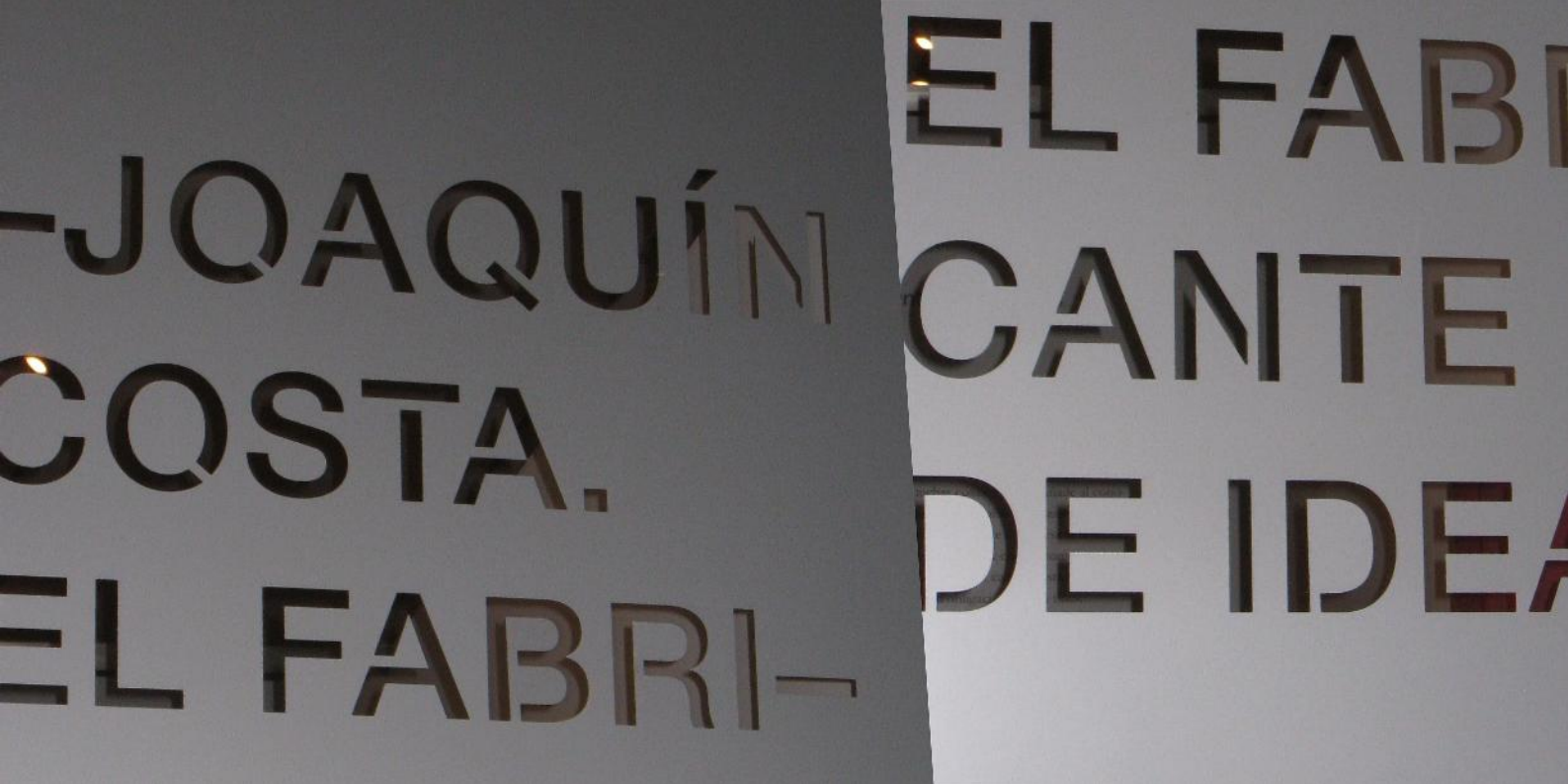
Serrano Plaja, A. (1938). Ramón Diestro (Huellas de la guerra). *Hora de España*, 21, 53-55.

— (1942). *Del cielo y del escombros*. Buenos Aires: Nuevo Romance.

— (1943). *El realismo español (ensayos sobre la manera de ser de los españoles)*. Buenos Aires: PHAC.

— (1960). Arte comprometido y compromiso del arte. *Cuaderno para la libertad de la cultura*, 51, 18-30.

Zuleta, E. de. (1998). Arturo Serrano Plaja, poeta del exilio y de la muerte. En M. Aznar Soler (Ed.). *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre-1 de diciembre de 1995)* (vol. 2, pp. 427-436). Sant Cugat del Vallès: Associació d'Idees-GEXEL.



serrat-costa3, Gobierno de Aragón

Joaquín Costa: una pasión de poder

ANDREU NAVARRA ORDOÑO
Universidad Autónoma de Barcelona, España

RESUMEN: Joaquín Costa ha sido presentado con frecuencia como una víctima de sus circunstancias extraordinariamente hostiles: origen humilde, enfermedad degenerativa, rechazo académico y traiciones políticas. A partir de sus memorias (2011) y otras ediciones y estudios recientes tenemos acceso no sólo al escritor sufriente sino también al joven que suspira por ser Ministro, alcanzar fama universal y reformar la vida política. El objetivo final del trabajo es describir la ideología de Costa, distinta en su formulación privada respecto a su expresión pública.

PALABRAS CLAVE: Joaquín Costa, poder, ideología, memorias, crítica literaria

ABSTRACT: Joaquín Costa has often been presented as a victim of his extraordinarily hostile circumstances: a humble origin, a degenerative disease, academic rejection and political betrayals. From his memories (2011) and other recent editions and studies we have access not only to the suffering writer but also to the young person who sighs for being Minister, reaching a universal reputation and reforming political life. The final aim of the work is to describe Costa's ideology, which differs in his private formulation from his public expression.

KEYWORDS: Joaquín Costa, power, ideology, memories, Literary Criticism



1. INTRODUCCIÓN

Durante este año 2011 se han reeditado varios textos fundamentales a la hora de valorar y analizar correctamente y de una forma científica la ingente labor erudita y política de Joaquín Costa. Por un lado, ha reaparecido la biografía de George Cheyne (*Joaquín Costa, el gran desconocido*, 1972 y 2011), y por otro tres volúmenes de gran valor documental: *Discursos librecambistas*, que nos permite acercarnos al Costa orador y economista, *Estudios ibéricos*, libro monumental en que culminaron las aficiones arqueológicas y filológicas del polígrafo y, cuando el año llegaba a su fin, ha aparecido *Memorias*, editadas por Juan Carlos Ara Torralba (Universidad de Zaragoza), diarios que vienen a cubrir una importantísima laguna de la historiografía costista: por fin alguien se atreve a ordenar y transcribir los caóticos cuadernillos que el polígrafo fue confeccionando por su propia mano y llenándolos de sus anhelos vitales, ideales, laborales y amorosos. Por lo tanto, el Costa al que podemos acceder gracias a la presente edición no es el economista ni el orador de *Discursos librecambistas*, sino el hombre atormentado, gran enemigo de sí mismo, que ya nos reveló Cheyne (¡cuánto hubiera disfrutado el maestro de Newcastle con estas *Memorias*!), pero descubierto a través de su propia escritura febril.

Este Costa introspectivo y violentamente arrebatado no puede dejar de sorprender al lector, incluso a aquél que haya leído con atención la excelente biografía de Cheyne, porque ni éste nos había presentado con toda su crudeza algunos aspectos sumamente sobresalientes de la complicada personalidad del

aragonés. Así, por ejemplo, causan impacto los párrafos en los que describe su devoradora sed de ambición y de fama mundanas, que tanto disuenan del hombre gineriano. Nuestro autor es consciente de que su sed de gloria proviene de una situación social profundamente injusta, y también de que jamás logrará satisfacer o aplacar su inmensa sed de fama. Pero ni siquiera estas dificultades explican una necesidad política de estas dimensiones. Toda la obra del montisonense está recorrida por la necesidad acuciante de obtener poder (el “ser alguien” detectado por Ara Torralba). Conseguir apoyos, elaborar programas gacetales, transportables a la realidad. A esto podría añadirse que quién más precisó de poder para alcanzar sus ideales y objetivos vitales, de menos poder directo dispuso a lo largo de su existencia, y este fue sin duda uno de los motivos de mayor desazón en el Costa de todos los tiempos.

2. COSTA Y LA REBELDÍA ROMÁNTICA

La escritura personal costiana es, indudablemente, de estirpe romántica, como romántico debía ser el poema sobre Moisés y los israelitas que maquinaba el joven Costa, y como románticos también fueron sus amores imposibles con Concepción Casas, su satánico combate contra los neocatólicos que le tutelaban, y casi blasfema su obsesión por la muerte, los camposantos o el suicidio. En nuestra opinión, se ha estudiado demasiado a Costa en relación con la promoción estrictamente finisecular de escritores, es decir, Unamuno, Baroja, Azorín y Maeztu, sin atender debidamente a las relaciones contraídas por nuestro escritor con sus contemporáneos reales, de quienes más bebió. Actualmente, creemos que sería más productivo comparar la obra de Costa con, por ejemplo, la de Pi y Margall en busca de afinidades, o igualmente con las de un Milà i Fontanals (con quien llegó a cruzar cartas) o un Menéndez Pelayo, el coloso que se cruzó en su camino en septiembre de 1875 para arrebatarse el Premio Extraordinario de Filosofía y Letras. No es que pensemos que sea incorrecto proyectar la obra de Costa hacia adelante y ver cómo influyó en los más jóvenes (quien estas palabras suscribe ha escrito precisamente un artículo señalando de qué forma Ramiro de Maeztu construyó una identidad intelectual colectiva a partir de rasgos costianos: necesidad de construir una política nacional alejada de los partidos del sistema y superación del esquema de izquierda y derecha, por citar dos ejemplos). Queda, pues, por estudiar la curiosa relación de Costa con el romanticismo, en unos años en que éste aún no había sido totalmente desbancado por Galdós y la nueva novela que de algún modo partió de él. El mismo autor recorre en sus proyectos el trayecto que parte de las indecisiones tardorrománticas hasta la novela cervantino-científica (*Justo de Valdediós*) que proyecta en enero de 1875 (Costa, 2011c: 200). Cuando desea comunicarse con Concepción Casas, el Costa enamorado toma pseudónimos de una obra de Abelardo López de Ayala, y señala fragmentos de Bécquer y *El doncel de Enrique el Doliente*, la novela de Larra. Sus continuas alusiones al sepulcro o a los

cementerios reales y sociales no pueden hacer más que remitirnos al último *Figaro*. Y es que el volumen recién editado de *Memorias* resulta imprescindible para estudiar el proceso que condujo a la elaboración y la publicación de las primeras obras impresas del autor, por ejemplo *Ideas apuntadas en la Exposición Universal* o *Las habitaciones de alquiler barato en la Exposición Universal de París en 1867*, curioso texto escrito aún en París durante ese 1867 y que ni pudo ver la luz hasta 1911.

A través de estas páginas conocemos textos poco o nada atendidos por la crítica, como la verniana novela *El siglo XXI*, que el autor va rumiando durante buena parte del año 1871, o el proyecto de tratado sobre poesía popular española, que fue tomando en 1876 distintos nombres (*Tratado de política*, *Política de los romanceros y refraneros y gestas*, *Génesis de la poesía popular*, *Política popular*) para finalmente quedarse en un mero pero importante prólogo titulado *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península*. También en este punto el sustrato es plenamente romántico, como romántica es la idea de que en la poesía popular deben rastrearse los rasgos más determinantes del espíritu de un pueblo, incluso los que se observan en su Derecho, conjunto de argumentaciones introducido en España, sobre todo, por Agustín Durán, de cuyos trabajos extraía Costa buena parte de los poemas con los que trabajaba.

Se ha repetido hasta la saciedad (ya lo hizo Ramiro de Maeztu en el mismo 1911 y a su juicio se sumarían todos los posteriores biógrafos del autor) que Costa volvió totalmente transformado por lo que vio y experimentó en París, y que el momento de su regreso a Huesca y Graus es el instante generador de toda su ingente obra posterior. Efectivamente, a través del volumen de *Memorias* asistimos a esa conversión, y matizamos también nuestra idea de los motivos de ese cambio. Porque Costa (que sí admiró a los pulcros científicos franceses y a sus ricas familias) no sólo vio allí métodos modernos de cultivar, sino que sobre todo presencié la insultante falta de patriotismo y la desidia vergonzosa de los miembros de la delegación española enviada a la Exposición Universal, delegados incapaces de atender formalmente a los visitantes, hombres preocupados sólo por apropiarse de las muestras de cigarros y vino que los empresarios españoles, con toda buena fe, habían enviado a París para que fueran publicitados. La actitud de esos delegados gubernativos, su indecencia y holgazanería espolearían como ningún otro acicate al joven Costa a la hora de seguir la senda del trabajo, el nacionalismo y la autodisciplina.

Asimismo, el perspicuo prólogo de Ara Torralba nos permite situar con gran economía de medios la obra en su doble contexto histórico y teórico. Es verdad: ningún texto como las *Memorias* de Costa retrata mejor el submundo de influencias, redes de amores inciertos, grupos de presión capitalinos, cesantías, tumultos, arribismo, pronunciamientos y mezquindad, propios de la sociedad española

decimonónica. Y el gran tema del libro es, ciertamente, el desgarrador proceso de emancipación vivido por un joven pobre que lucha por abrirse paso en un mundo que sólo espera de él que se humille, mientras trata de insertarse en un mundo laboral más acorde con sus propias aptitudes intelectuales.

El gran esfuerzo de Costa consistió en situarse por encima de los procedimientos habituales de promoción social que existían en su época. Estuvo a punto de convertirse en un nuevo Larra cuando, al volver de Francia, se enfrentó al atraso no sólo material sino también, y sobre todo, moral, de su nación. El Larra más sombrío es el que escribió tras el regreso de París, aún bajo la fascinación por Balzac. En un momento muy revelador de su carácter, nuestro autor se explica a sí mismo de qué forma todos sus amigos de juventud han sucumbido al “misticismo”, es decir, se han doblegado ante las convenciones de los poderosos, para abandonar el heroico “racionalismo” a través del cual puede alcanzarse un atisbo de verdad y armonía (anotación del 25 de febrero de 1875, p.205). Costa se obstinó en contar únicamente con su talento y con su capacidad de trabajo para alcanzar la cima de su sociedad. Incluso su proyecto matrimonial (que monopoliza buena parte del libro) lo concibió como un acto de desafío cosmológico. Desafío contra una sociedad hipócrita y contra un destino repetidamente adverso.

Costa no se disimuló nunca a sí mismo que su máximo empeño era ser ministro. Oigámsle en uno de sus ensueños más vehementes:

¡Si pudiera estudiar! ¡Si pudiera luego desarrollar el plan de esos dos títulos! ¡Si pudiera fundar con ellos la escuela económico-filosófica que me está bullendo en la cabeza hace tres meses, y que por cada día va tomando mayores proporciones y más claros perfiles! No lo dudo, no lo dudo, ejercería una gran influencia en nuestra península y, ¿quién sabe? ¡tal vez en el continente! ¡Y si esa escuela me hiciese sentar en la presidencia del Consejo de Ministros con la cartera de Fomento! (17 de junio de 1870, p.147).

¡Pobre Costa! Pensar que a base de esfuerzo, estudio y sabiduría se llegaba a ministro, cuando en todas las épocas han mandado los Romero-Robledo y sus descendientes!

Algo que llama poderosamente la atención es la desmedida ambición del joven Costa, que le conduce a considerar obstáculos lo que no son más que pasos hacia adelante. No hay más que ver lo que escribe al ver publicado su primer libro (anotaciones del 5 de enero y el 19 de mayo de 1868, pp.71 y 75). Parece que incluso los éxitos los considera el aragonés injustos puñales por lo mucho que tardan en llegar.

3. EL REPUBLICANISMO COSTIANO

Otros pasajes de *Memorias* son trascendentales para reconstruir la particular ideología demócrata del autor:

Definitivamente soy republicano federalista, de buena fe, en el buen sentido de la palabra, sin intolerancia ni fanatismo, y enemigo por lo tanto de fanáticos, intolerantes y egoístas. En mis opiniones federalistas me ando con mucho cuidado, con mucha prudencia y con mucha cautela en eso de libertades y vivas (anotación del 25 de diciembre de 1868, p.98).

Siete años después, Costa sería coherente con estas palabras y culparía igualmente a carlistas y cantonales, así como a Cristino Martos, de la caída de Castelar, la dictadura pretoriana de Serrano y la subsiguiente subida al trono de Alfonso XII. Pero aún hay más: sin esta raíz federalista es totalmente incomprensible el programa político orquestado en *Oligarquía y caciquismo* (1900), especialmente en lo que se refiere a autonomías universitaria y municipal, ya que el aragonés nunca quiso sumarse a cesiones de soberanía.

Varias anécdotas consignadas en las *Memorias* nos revelan a un Costa mucho más antimonárquico y pimargalliano de lo que reflejan sus proclamas y programas posteriores. Siendo empleado de la administración en Huesca, escribió el 26 de noviembre de 1876:

Hoy los empleados no han tenido oficina porque ha venido el rey a repartir los premios de la Exposición provincial; ayer pasaron por las oficinas una comunicación para que asistiéramos al Gobierno Civil hoy a la recepción; yo, como todos, firmé que quedaba enterado, pero frescos están si yo había de haber ido; ya podía haber andado solo el monigote de don Alfonso si no tenía otro que le acompañase. [...] ¡Mentecatos, idólatras! Cada vez que oía o veía alguna de esas manifestaciones, no podía evitarlo, decía: “¡Estúpidos!, merecen ser regidos por un maniquí semidiós por nacimiento!”. Por cada día aborrezco más la monarquía, y el odio se va tornando terne (Costa, 2011c: 261).

Leyendo las confesiones de Costa uno tiene la sensación de que se sentía permanentemente tutelado y vigilado, primero por sus mentores ultramontanos (Salamero, Rubio), que traman su perdición antes que su emancipación, hasta el punto de que incluso su empresa matrimonial oscense de 1878 se convirtió en una guerra civil unipersonal, un pulso contra toda la sociedad, una especie de *Diablo mundo* en prosa. Así pues, el republicanismo costiano es, en su origen, más que un cuerpo doctrinal, una reacción personal contra las absurdas ataduras sociales que hubo de acatar durante las primeras fases de su inserción laboral.

El carácter moderado y gradualista de nuestro autor (típico de profesionales del derecho que ven en

las revoluciones la suspensión de todos los progresos civilizadores anteriores) le valió críticas desde los sectores más radicales del republicanismo. En un folleto arrebatado y violento, el publicista estonio radicado en Madrid Ernesto Bark se burlaba de las empresas políticas de Costa, presentándolas como una muestra más de un democratismo tan bienintencionado como domesticable. Bark, conocido sobre todo en su faceta de crítico literario (su texto más conocido es la particular canonización de Alejandro Sawa, *La Santa Bohemia*), opone al falso “león” de Graus la eficacia revolucionaria de su admirado Lerroux, justo un año después de haberse producido la Setmana Tràgica en Barcelona. Porque, aunque hoy se acepta mayoritariamente que aquella rebelión de 1909 fue totalmente acéfala, en la época todo apuntaba hacia un liderazgo espiritual de Lerroux. Escribió Bark en 1910:

A raíz de la Semana Trágica censuraba Costa agriamente lo humanitario de la actitud de los obreros catalanes, diciendo que “parecían más bien aliados de la monarquía”. ¿No se hace inconscientemente aliado valiosísimo del trono dejando correr su pluma sin freno? ¿A quién puede presentarnos para sustituir a Lerroux? ¿Y puede el sumiso vencido por Villaverde, que entregó el ejército de la Unión Nacional al enemigo, hablar con autoridad y acusar a alguien? ¡¡Castrados, eunucos, gallinas!! Es el colmo de la orgía impulsiva (Bark, 1910: 15).

Debe tenerse en cuenta que esta acusación fue formulada desde los sectores más bohemios, ácratas y decididamente místicos del abanico ideológico de principios del siglo XX. Por esta razón, creemos que debe añadirse un ligero matiz de escepticismo sobre la consigna siempre repetida de que la ideología del grupo “Germinal” bebía directamente de Costa (Gil Novales, 2011: 143). Y es que, muy difícilmente, un admirador de Lerroux, un radical-revolucionario partidario de la violencia y fomentador de atentados, puede a la vez ser un admirador del pedagógico Costa.

No decimos que la relación entre Costa y el primer 98 no exista, lo que defendemos es que esta relación debe ser revisada.

Hemos citado un artículo de Gil Novales escrito en 1993, y hemos de volver a él para valorar aspectos inexplorados y deshacer algunas posibles confusiones. En efecto, el trabajo “Joaquín Costa y su herencia política” contiene indudables aciertos (como, por ejemplo, poner el acento sobre un intelectual regeneracionista catalán de gran valor que fue el autor de textos muy valiosos sobre Costa), pero presenta algunas ideas discutibles desde la actualidad. Afirmar, siguiendo un artículo de Unamuno, que en sus inicios Costa podía vincularse al carlismo tradicionalista, parece poco verosímil. He aquí uno de los aspectos sobre los que las *Memorias* reeditadas en 2011 arrojan luz definitiva: el joven Costa aborrecía a sus tutores y mentores tradicionalistas y se sentía vergonzosamente prisionero de todos ellos. En segundo lugar, y siguiendo precisamente afirmaciones extraídas de otro libro de Ernesto Bark (*El bolcheviquismo en*

España, de 1920), Gil Novales apoya la idea de un Costa revolucionario indicando que un entusiasta de la Revolución Rusa pudo afirmar que Lenin realizó unas colectivizaciones agrarias homologables a las emprendidas por Costa y Santiago Alba, y que de haber sido rusos Costa y Alba hubieran sido tremendos bolcheviques. Por lo tanto, el mismo autor que en 1910 había presentado a Costa como un *intelectual orgánico* al servicio del trono (literalmente afirmaba que el aragonés había “entregado” al sistema su Unión Nacional), dice diez años después que Costa podría haber sido algo así como el Lenin español. Aún más absurdo que un Costa carlista, un Costa monárquico o un Costa bolchevique es... ¡un Santiago Alba comunista!

Ernesto Bark es un escritor apasionante porque es de los más raros entre los raros, y sus opiniones caen siempre del lado de la mixtificación iconoclasta, mística e incendiaria. Pero de valorar su producción ensayística a concederle perspectiva histórica y criterio político, va un trecho muy grande. Bark puede ser estudiado como un mixtificador fabuloso, un escritor curioso y digno de recuperarse, pero en ningún caso como un comentarista lúcido de la política nacional, lo que sí fueron Altamira, Maeztu, Camp, Ortega y Gasset y tantos otros. No resulta muy difícil demostrar que Costa jamás habría tomado parte en una revolución como la que Lenin protagonizó. Toda la obra costiana puede entenderse como un esfuerzo por zambullirse en el ser consuetudinario español para derivar de esa sabiduría de y ese derecho populares las directrices fundamentales para una regeneración (una “colonización”) interior. Pues bien, hoy en día se conoce qué dijo Marx en 1881 sobre las comunas populares rusas, y qué tendieron a construir Lenin y Stalin a partir de su acceso al poder. Resulta que Rusia era el único país europeo que contaba con un sistema agrario comunal de raíz tradicional, la *obschina*, y que Marx expresó sus deseos de que el progreso en Rusia se implantara a través de estas formas propias de propiedad colectiva (Taibo, 2010: 45-46). Pero Lenin y el leninismo poco o nada hicieron para dar continuidad a las *obschinas*, y en cambio desarrollaron un capitalismo estatalista y monopolizador a gran escala. En otras palabras, sustituyeron las formas populares de comunidades agrarias por granjas industriales de titularidad estatal. Para Costa, esto habría significado un disparate de dimensiones bíblicas.

Pero aunque pudiera haber decepcionado el Costa de la Unión Nacional, no mucha cautela ideológica ostentó el autor en sus reflexiones íntimas, por lo menos mucha menos que en su discurrir público, cuando por ejemplo escribe, con motivo de la boda real del monarca (anotación del 11 de enero de 1878, p.345), cuánto siente no poder “bailar sobre sus tripas” (las del Rey). Molestaba enormemente al polígrafo aragonés la hipocresía con la que algunos republicanos y carlistas habían transigido con la realidad monárquica restaurada en el año 75, faltando a sus palabras y a sus ideologías. Por esta razón, ya en plena Restauración, cuando Costa entra en un ministerio para informarse sobre la convocatoria de

oposiciones o para lograr el favor de un funcionario, lo hace lleno de vergüenza y pensando en un porvenir que ha de rendirle cuentas a su debilidad de solicitar apoyo a las únicas autoridades posibles en el segundo lustro de la década de los setenta (anotación del 4 de abril de 1875). Ésta es, quizás, la gran aportación de Costa al pensamiento político del futuro: la total independencia de las obediencias de partido, la habilitación de un espacio independiente de debate, la forja del intelectual que trata de encauzar sin intervenir.

Y, a la vez, aquí radica el drama mayor de todo este relato: ¿cómo puede armonizarse el querer ser ministro y sentir repugnancia por cualquier organización política formal? ¿Qué cauce podía tomar la desmedida ambición de Costa? Sin una voluntad intervencionista sus proyectos habrían de bailar en el éter a la fuerza. Otra acción que nos revela al Costa irreductible: por no haber votado al candidato oficial (Antonio Naya y Azara, barón de Alcalá) en enero de 1880, fue expulsado de su puesto administrativo en Huesca y trasladado a León (Costa, 2011c: 422).

De las críticas costianas no se libró ni siquiera Giner:

Hablamos algo de lo que don Modesto [de Lara] debe hacer, de mi memoria, de la Universidad, de la política española. Sobre esta última, tan pesimista y escéptico como Giner, y en verdad que con semejante escepticismo no podía salvarse en sus manos la democracia. Son buenos profilácticos, pero malos médicos, y médicos es lo que hace falta en la política de este siglo: no representantes voluntarios, no pilotos para tiempo de calma, sino tutores, hombres excepcionales, Césares, Reyes Católicos, y este no lo alcanza (Costa, 2011c: 210-211).

Entramos, pues, en aquel terreno polémico protagonizado por el famoso “cirujano de hierro”, prefigurado por Costa desde estos años de juventud, y quizás no estaría de más afirmar llanamente y en primer lugar la enorme absurdidad que es llamar “prefascista” a Costa, como hizo Tierno Galván (1961), aunque luego parece que se desdijo. Un fascista no es sólo un partidario de la dictadura o el poder unipersonal, sino un intelectual que cree en el poder hipnótico de la sugestión a través de la movilización en un sentido estético de las masas. Una vez más, la obra de Costa trata de entenderse desde parámetros totalmente propios del siglo XX, más concretamente de sus años 20 y 30. Podríamos citar varios elementos nucleares del fascismo total y absolutamente ajenos a Costa: el fascista desprecia el Derecho precedente al que se impone por la violencia, no es éste el caso de Costa. El fascista es un revolucionario, y Costa jamás lo fue, sino que quiso agotar hasta las últimas posibilidades las reglas de juego. El fascista desprecia al débil y recomienda su aniquilación o, por lo menos, su apartamiento de la sociedad. Si algún sentido tuvo la obra de Costa, desde 1867 hasta 1911, fue el del mejoramiento de las condiciones de vida de las clases subalternas, y nunca el reforzamiento de una jerarquía social de ninguna clase, fuera de la del espíritu.

Donde el fascista pregona control social, sentido de la jerarquía, irracionalismo y primacía de los instintos, Costa defiende la instrucción pública universal, la atenuación de las diferencias de clase, el racionalismo y la confianza en los valores civilizadores. Y es que ni siquiera Primo de Rivera, a pesar de sus declaradas simpatías hacia Mussolini, era plenamente fascista. Actividades tales como fusilar, censurar, combatir o agredir en la calle al adversario, hacinar presos políticos y miembros de minorías étnicas en campos de concentración son el día a día de una praxis fascista. Calificar de “prefascista” a Costa es, digámoslo de una vez, en primer lugar, un anacronismo. Y, en segundo lugar, un imposible en un autor que se define a sí mismo como republicano. Por negarse a firmar dos sentencias de muerte contra dos artilleros sublevados, dimitió Salmerón el 6 de septiembre de 1873 de su cargo de Presidente del Poder Ejecutivo.

Y así podríamos seguir unos cuantos párrafos más, pero no cederemos a esa tentación. Nos basta señalar que, quizás, el estudio de las dictaduras liberales tipo O’Donnell arroje más luz sobre esta cuestión que la interminable polémica sobre el presunto Costa prefascista, que ya dura cincuenta años. Una vez más, convendría mirar atrás y no adelante para comprender al aragonés, sobre todo cuando suelta frases como las siguientes (la cursiva es mía):

Hace una semana redondeé un interesantísimo proyecto de constitución libre de la Institución Científica o del orden social para la ciencia, y de propaganda rápida de la instrucción para el pueblo, mediante un sistema de revistas escalonadas y de funcionarios ad hoc, desde las centrales hasta las escuelas de primeras letras. ¡Qué magnífico es! Pero *¡es preciso ser dictador muchos años!...*

En definitiva, la dictadura no es algo totalmente ajeno a la teoría republicana desde sus más tiernas formulaciones teóricas, desde el mismísimo Robespierre. En ocasiones, la dictadura, una institución que nació en la Antigua Roma, era totalmente necesaria para derrocar a las tradiciones. Pi i Margall y Emilio Castelar no tuvieron ningún reparo en solicitar a las Cortes de 1873 plenos poderes para combatir al carlismo. De suspirar por ser ministro, Costa ha pasado a suspirar por dirigir una suerte de dictadura republicana o República autoritaria en que la instrucción es obligada, y donde los progresos científicos llegan por ley a la totalidad de la población emancipada.

Sólo nos quedaría, pues, tratar de responder a la siguiente pregunta: ¿fue Costa un revolucionario? Hasta aquí hemos intentado demostrar que no, porque un pedagogo no puede ser un movilizador de masas sino un constructor de individualidades, pero aún hemos de matizar más, porque si consideramos que la palabra “revolucionario” significa hombre que pone en circulación un conjunto de ideas profundamente renovadoras que se proponen dejar atrás un sistema caduco, no cabe la menor duda: Costa sí era un revolucionario. Pero si por revolucionario entendemos a un ideólogo dispuesto a utilizar la

violencia armada como medio para alcanzar objetivos políticos, la respuesta es, desde luego, no, por mucho que en 1902 hablara de reprimir a oligarcas y caciques.

4. LA CRÍTICA LITERARIA COSTIANA COMO FUENTE DE DERECHO E IDEOLOGÍA

Conocemos ya la predilección del autor por una construcción *desde abajo* de las reformas políticas, tomando las formas culturales consuetudinarias como base de cualquier medida perdurable. Nos proponemos a continuación dos objetivos básicos: entender de qué modo la poesía medieval en lengua castellana, tanto la de extracción popular como la de tradición culta, ayudó a Joaquín Costa a construir su particular discurso nacionalista, y analizar cómo utilizó recursos procedentes de esta literatura para otorgar un sentido didáctico a sus escritos ensayísticos. Contamos para ello con dos precedentes: el artículo Antonio Beltrán Martínez publicado originalmente en 1997, “Etnografía y preceptiva literaria en Joaquín Costa: refranes, canciones y poemas”, y que acaba de ser reeditado en el volumen *Miscelánea de artículos sobre Joaquín Costa*; y también con el capítulo titulado “Costa y la literatura”, dentro del libro *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98*, publicado en 1966 por Rafael Pérez de la Dehesa. Se trata de un trabajo valioso como todo lo que escribió este malhadado crítico, que realmente sienta las bases de cualquier acercamiento al tema que nos ocupa, de una forma clara y concisa. En primer lugar, Pérez de la Dehesa realiza una caracterización general de las opiniones literarias costianas en su relación con el derecho consuetudinario y las tendencias europeas en las que debe situarse su pensamiento:

Las ideas de Costa sobre la literatura están, al igual que todo su pensamiento, fuertemente influidas por las doctrinas de la Escuela Histórica Alemana y por el Krausismo. Según la Escuela Histórica la literatura es una expresión del espíritu colectivo; por los especiales caracteres de esta forma de expresión podemos encontrar en ella las manifestaciones de la conciencia política, jurídica o económica del pueblo. Para el estudio del Derecho, además de los textos legales o las costumbres, la literatura ofrece una inmejorable vía de acceso a la espontánea creación de la conciencia jurídica popular. Esa conciencia naturalmente se manifiesta en diversos grados en los distintos géneros literarios: de manera primordial en la poesía popular, mucho menos en la erudita. Dentro de la poesía popular, más claramente en la epopeya, los romances y refranes; de manera menor, en otras formas como la lírica (Pérez de la Dehesa, 1966: 51-52).

Llegados a este punto, afloran una serie de problemas que Costa no dejó de intentar solucionar en sus escritos dedicados a la literatura española popular. En primer lugar: ¿qué significa “popular”? No es ésta una cuestión baladí. En segundo lugar: ¿qué significación, explicable únicamente por el examen de sus orígenes, alcanzan las denominaciones genéricas en que se engloban los textos? Costa, como siempre, es algo caótico y torrencial en sus entusiasmos, y de sus escritos se deriva, en general, cierta falta de concreción en este aspecto. Por ejemplo, considera el *Poema de Fernán González* (siglo XIII) un “epopeya”,

exactamente igual que el *Poema de Mío Cid*, evidentemente muy anterior y de naturaleza inequívocamente popular. Pero hoy sabemos que el *Poema de Fernán González* forma parte del mester de clerecía, y en él el caballero se compara con Alejandro Magno y otras figuras de la antigüedad.

La *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península* (1881) nos responde a la pregunta de qué entendía Costa por literatura “popular” y literatura “erudita”. Es “erudita” cuando por razón de su contenido es

subjetiva y extemporánea, hija de la pura individualidad del artista... Popular en el caso contrario, cuando el poeta se ha hecho nación, raza, humanidad, desprendiéndose de todo elemento egoísta y particular, empapándose de sentido universal histórico (Costa, 1881: 155-156).

Su visión, por lo tanto, es “eminente racionalista”, como señala acertadamente Pérez de la Dehesa, porque, al ser una teoría individualista, huye de las apelaciones a espíritus colectivos y eternos, propios de los románticos, y se sitúa en un plano que podríamos llamar protopositivista, si hubiera indagado con más tiempo y apoyos en la materia, como sí pudieron hacer Milà i Fontanals, Menéndez Pelayo, Eduardo Hinojosa y Ramón Menéndez Pidal. La historia, en Costa, ha sustituido a las brumas fantasmales que rodean a las grandes e imaginarias fundaciones nacionales.

El texto de Beltrán nos sirve de poco aquí, puesto que su enfoque es básicamente etnológico y se centra sobre el tratamiento que Costa otorgó a los refranes. Según este autor, Costa fue un pionero de la ciencia etnológica pero no pudo contar con las metodologías modernas que se desarrollarían durante el siglo XX. Sin embargo, una idea capital de este artículo nos ayuda a entender la idea de España expresada por Costa en sus escritos: Beltrán hace notar la total falta de identificación específica de lo aragonés en sus comentarios a las tradiciones y frases que recoge. Dicho de otro modo, Costa no tiene en cuenta la procedencia de los poemas y refranes que recoge, glosa y comenta, y esto sólo puede significar una cosa: que para él no hay diferencias esenciales entre un texto recogido en Galicia, en Castilla o en el Alto Aragón, puesto que él sólo habla de expresión española, evidenciando que consideraba la existencia de un único pueblo español en la península.

A través de las páginas de las *Memorias* costianas, asistimos al largo proceso de elaboración de lo que había de ser un importante tratado sobre poesía popular española, que fue tomando en 1876 distintos nombres (*Tratado de política*, *Política de los romanceros y refraneros y gestas*, *Génesis de la poesía popular*, *Política popular*) para finalmente quedarse en un mero pero importante prólogo titulado *Introducción a un tratado de política sacado textualmente de los refraneros, romanceros y gestas de la península*.

El aspecto de este texto podría justificar lo que afirmó Eduardo Hinojosa en 1925: que Joaquín Costa quería ser demasiado sistemático en sus análisis. Ciertamente, su trabajo de 1884 se parece más a un texto lexicográfico o a una disertación sobre Lógica que a un conjunto de comentarios a poemas y refranes. Lo que hace el aragonés es analizar el uso y el contexto en que aparecen términos del castellano antiguo, en un intento de desentrañar su significado lingüístico y jurídico exacto. Es un modo de trabajar similar al empleado en una de las carpetas que se conservan en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (1,8. *Apuntes y notas sobre poesía épica y lírica*), que consta de 51 hojas manuscritas. Su contenido se refiere, sin embargo, al análisis de una hipotética poesía celtibérica que podría estudiarse por deducción a través de fuentes latinas. Por la anotación correspondiente al uno de octubre de 1876, sabemos que Costa anduvo por las bibliotecas de Madrid buscando “poesías célticas”, sin ningún tipo de éxito (Costa, 2011c: 257). Y es que nuestro autor estaba convencido de que las características esenciales del pueblo español se tenían que buscar en el Neolítico y no en la Edad Media, época de consolidación de un carácter nacional que tenía raíces mucho más antiguas.

Sin embargo, las sorpresas afloran cuando nos damos cuenta de que toda la obra costiana está llena de citas procedentes de la poesía española medieval, que el autor ha elevado a la categoría de ejemplario moral y de receptáculo de las más antiguas tradiciones españolas. Porque el polígrafo aragonés va a buscar en los poemas del mester de juglaría y el mester de clerecía, y luego en el *Romancero Viejo*, las auténticas características del pueblo español, allí donde, guiado por un mismo empeño, Unamuno se zambulló en *El Quijote* y en la mística del siglo XVI y Pere Coromines, en las novelas de caballerías del Renacimiento. Las citas costianas aparecen donde uno menos se lo espera, por ejemplo, al final de su discurso librecambista pronunciado en el Teatro de Apolo de Madrid el día 8 de enero de 1882, donde elogia el comportamiento del héroe Fernán González (no lo olvidemos, el legendario fundador de Castilla) en la llamada batalla del Ebro. El famoso conde, muy malherido tras horas de recio combate, decide lanzarse él solo contra las huestes de refuerzo de los enemigos tolosanos. De esta forma, a través de una narración extraída directamente de un poema épico-didáctico, es como Costa convierte la cuestión del librecambio en una medida caballescamente digna de auténticos patriotas. Es de anotar el estilo plástico y tribunicio de Costa, destinado a impresionar al auditorio de un modo menos efectista y metafórico que el empleado por Castelar, pero sin duda aún más eficaz a largo plazo, porque no le ha hecho envejecer. Si hemos reportado todo el fragmento es por lo bien que ilustra un proceder frecuente del autor, la invocación a una determinada actitud hacia los asuntos públicos a través del ejemplo moral de un caballero español.

Otros ejemplos nos indican hasta qué punto la poesía épica medieval constituía para Costa una inagotable biblioteca mental de la que extraía todo tipo de información. En su obra *Estudios Ibéricos*

(1891-1895), en un capítulo dedicado a describir cómo el robo de ganado se había convertido en un “deporte nacional” para los antiguos moradores de la Península Ibérica (lusitanos e iberos), Costa extrapola estas prácticas a la Edad Media y trata de afirmar que ese modo de subsistencia continuaba vivo hacia los siglos X, XI y XII como un eco del pasado español más remoto:

Ejemplo clásico las correrías y cabalgadas de Diego Pérez, de Nuño Fáñez, de los merinos de doña Urraca y otros contra los villanos de Castrogeriz. Y las represalias de éstos contra aquéllos, referidas con aire infantil y malicia juglaresca en las confirmaciones de los fueros de aquella villa (siglo X); correrías en que los rebaños del vecindario y de los señores aparecen alternativamente robados y rescatados por los señores y por los villanos, con añadidura de estragos cada vez a título de castigo o de represalia. Esto nos explica que los más populares de entre nuestros héroes se hayan formado en esta escuela: por ahí principió en el siglo IX su brillante carrera de guerrero aquel Viriato muzarábigo, Omar Ben Hafsun, en la serranía de Ronda; y por ahí la suya el Cid Campeador, que completa la gran trinidad de guerrilleros españoles anteriores a nuestro siglo. Según el poema de “Rodrigo”, el conde don Gómez de Gormaz había invadido las tierras de Diego Laínez, padre del Cid, hiriéndole los pastores y robándole el ganado: Diego Laínez arma sus mesnadas y cae por sorpresa sobre Gormaz: prende fuego al arrabal, rescata su ganado, lo acaudala con el que puede haber de su enemigo, le prende los vasallos y las lavanderas, y se vuelve con botín y presa para Vivar; a consecuencia de esto, síguese un combate en que Rodrigo Díaz, después el Cid, debuta en el oficio de las armas, matando al conde de Gormaz (Costa, 2011b : 63-64).

El pasaje lo extrae Costa de los versos 280 a 291 del *Poema de Mio Cid*. Nuestro autor se nos perfila como un genio de la extrapolación: para él, la historia es un continuo reflejado en todo tipo de discursos mitológicos. Literatura e Historia se funden con el objetivo claro de definir cuál es la psicología o el espíritu de la nación española. De Viriato dice que es el primer expoliador y bandido nacional, que roba para mantenerse atrincherado y no precisamente para llevar a cabo una restauración identitaria frente al invasor romano. En lugar de presentárnoslo como un héroe militar resistente, el retrato de Costa se asemeja más al del mero parásito, no exento de nobleza. Estas características típicas del “guerrillero” democrático las ve repetidas en el Cid. De igual forma, la pluralidad de tribus y naciones que encontraron griegos, fenicios, romanos y cartagineses al llegar a la Península, explica el carácter múltiple de la España moderna y aun la actual, de manera que las continuas refriegas entre señores feudales no son más que la continuación de las luchas tribales de los antiguos moradores de Hispania.

5. CONCLUSIONES

Para concluir, deberíamos ser capaces de responder a las siguientes preguntas: ¿de qué forma el programa político esbozado en los primeros textos costianos cobró forma en las décadas siguientes? ¿Qué clase de revolución o rebeldía propuso el autor a través de sus proclamas y manifiestos? ¿De qué modo su rebeldía cósmica, explicitada en forma de blasfemia romántica, se encarnó en un proyecto político

gacetable y orientado a la práctica? La revolución costista presentó como novedad el hecho de enraizarse, no sólo en el despliegue del derecho progresista, sino en la reactivación de las más profundas esencias del pueblo, convirtiendo su pensamiento en la base del pensamiento de Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Ortega y Gasset, Rafael Altamira y Américo Castro. Y no encontró mejor manera que deducir el derecho de la literatura medieval española, de la poesía popular y de la épica, para corregir los desvíos del estado liberal decimonónico. Implantar una legislación de nuevo cuño, de carácter revolucionario y foráneo, sin tener en cuenta las tradiciones consuetudinarias de las comunidades rurales españolas, era condenar a la Patria a un trastorno del que se derivarían graves consecuencias: ineficiencia económica, desarraigo personal y toda clase de desgarros identitarios.

Por lo tanto, Costa quiso mantenerse lejos de los democratismos doctrinales, entendiendo que la plena instauración de la educación universal era compatible con la construcción de sistemas que emanaran de la experiencia acumulada por los pobladores del campo durante siglos. Por esta razón la orientación de sus consejos políticos era agrarista, no por un déficit de conciencia social, sino por el convencimiento de que era el campo el lugar de donde podían emanar las reformas necesarias para la sociedad española. Esto es lo que no quieren entender los críticos que se empeñan en preguntarse por qué Costa eludió apoyar la política insurreccional de los obreros. Creemos haber podido demostrar que un republicano que escoge el Derecho y la Educación como herramientas de transformación no puede de ningún modo, a no ser que rompa con su propia trayectoria, sumarse a movimientos revolucionarios, porque éstos destruyen el marco legal que debería extenderse para proteger a quienes quedan fuera del sistema.

Quizás podemos acusar a Costa de ingenuo o de moderado, de creer demasiado en el poder de las palabras y los números, pero de ningún modo podemos achacarle falta de sensibilidad para con las clases subalternas. Sus discursos librecambistas son la mejor prueba de que Costa jamás descuidó la cuestión primordial de la pobreza. Y no lo hizo porque, a través de sus *Memorias*, accedemos al drama humano de un hombre de talento, que sueña con ser ministro o incluso cónsul o dictador, atezado por la miseria más paralizadora. Ante sus auditorios, nuestro autor no se cansó de pregonar que el proteccionismo aplicado por los gobiernos conservadores y liberales a las industrias de productos manufacturados no hacían más que abaratar abusivamente los precios de las materias primas, a la vez que creaba una escasez artificial que encarecía injustamente el precio de la vida. Por lo tanto, la crítica frontal y vehemente de la clase propietaria española (y especialmente la catalana) no se confunde con una mera lucha teórica de clases, sino que toma la forma de un programa práctico de reforma económica.

Así pues, Costa quiso construir una sociedad más justa en la que la Nación protegiera a sus

ciudadanos más desfavorecidos y les brindara oportunidades en forma de instrucción técnica. Y, ¿cuál era el contenido ideológico de esa Nación española soñada? Era únicamente la literatura popular la verdadera portadora de los auténticos valores nacionales que el autor deseaba imponer al nacionalismo mostrenco de los partidos turnantes. Y para mostrar esos contenidos no tuvo más remedio que escribir crítica literaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Bark, E. (1910). *Alejandro Lerroux*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- (1920). *El bolcheviquismo en España. La verdad sobre Rusia y el sindicalismo y la democracia mundial*. Madrid: Biblioteca Germinal.
- Beltrán Martínez, A. (2011). Etnografía y preceptiva literaria en Joaquín Costa: refranes, canciones y poemas. *Miscelánea de artículos sobre Joaquín Costa*. Monzón: Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio.
- Coromines, P. (1917). *El sentimiento de la riqueza en Castilla*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Costa, J. (1884). *Estudios jurídicos y políticos*. Madrid: Revista de Legislación.
- (1900a). Prólogo. En Royo Villanova, A. *La descentralización y el regionalismo*. Zaragoza: Librería de Cecilio Gasca.
- (1900b). *Reconstitución y europeización de España. Programa para un partido nacional*. Madrid: Imprenta de San Francisco de Sales.
- (1902). Prólogo. En *Derecho consuetudinario y economía popular de España*. Barcelona: Manuel Soler.
- (1914). *Teoría del hecho jurídico individual y social*. Madrid: Biblioteca Costa.
- (1984a). Génesis y desarrollo de la poesía popular. *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos* (pp.139-192). Madrid: Alianza.
- (1984b). *Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos* (Pérez de la Dehesa, R. Ed.). Madrid: Alianza.
- (2011a). *Discursos librecambistas* (Serrano Sanz, J. M. Ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias e la Universidad de Zaragoza.
- (2011b). *Estudios ibéricos*, Zaragoza. Institución Fernando el Católico.
- (2011c). *Memorias* (Ara Torralba, J. C. Ed.). Zaragoza: Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza.

- Cheyne, G. J. G. (2011). *Joaquín Costa, el gran desconocido*. Barcelona: Ariel.
- (1966a). La intervención de Costa en el proceso de Montjuich. Correspondencia inédita con Pere Coromines y otros. *Bulletin Hispanique, LXVIII*.
- (1966b). Una correspondència inèdita: Amadeu Hurtado i Joaquim Costa. *Vida Nova*, mayo de 1966.
- Fernández Almagro, M. (1970). *Historia de la política española contemporánea. 1897-1902*. Madrid: Alianza.
- Fernández Clemente, E. (1998). *El pensamiento y la obra de Costa*. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials (UAB).
- (1969). *Educación y revolución en Joaquín Costa*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Gil Novales, A. (2011). Joaquín Costa y su herencia política. En *Miscelánea de artículos sobre Joaquín Costa* (pp. 141-156). Monzón: Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio.
- Hinojosa, E. (1903). El derecho en el Poema del Cid. En *Estudios sobre la historia del derecho español* (pp. 73-114). Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.
- (1925). J. Costa como historiador del derecho. En *Anuario de Historia del Derecho Español*. Madrid.
- Martí Gelabert, F. (2007). *La Primera República Española*. Madrid: Rialp.
- Navarra Ordoño, A. (2008). *Debemos a Costa* (1911), de Ramiro de Maeztu, una temprana reflexión grupal. *Letras de Deusto*, 118 (38), 163-171.
- Pérez de la Dehesa, R. (1966). Costa y la literatura. En *El pensamiento de Costa y su influencia en el 98* (pp. 51-68). Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Taibo, C. (1910). La ingeniería social y sus problemas. En *Historia de la Unión Soviética. 1917-1991* (pp. 43-72). Madrid: Alianza.
- Tierno Galván, E. (1961). *Costa y el regeneracionismo*. Barcelona: Barna.

Valentí Camp, S. (1922). *Ideólogos, teorizantes y videntes*. Barcelona: Minerva.

— (1911). *Vicisitudes y anhelos del pueblo español*. Barcelona: Antonio Virgili.

Zapater Gil, A. (2011). Programa de gobierno de Joaquín Costa. En *Miscelánea de artículos sobre Joaquín Costa* (pp. 181-194). Monzón: Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio.



Ferrara Sunset, efilpera

Ciudad y poder en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani

GINÉS TORRES SALINAS
Universidad de Granada, España

RESUMEN: El poder actúa y se muestra, entre otras muchas maneras, en la configuración urbana de las ciudades y sus diferentes usos. Nuestro propósito será examinar cómo estas tensiones y relaciones con el poder se establecen en *La novela de Ferrara*, de Giorgio Bassani, determinando sus tramas y sus personajes en su psicología y en la forma en que éstos usan la ciudad.

PALABRAS CLAVE: poder, ciudad, "Il romanzo di Ferrara", fascismo, burguesía

ABSTRACT: Power acts and shows itself –among so many ways– in the urban configuration of the cities and its different uses. Our aim will be to examine how those tensions and relations with power are established in Giorgio Bassani's *Il Romanzo di Ferrara*, determining its plots and characters in their psychology and in the way they use the city.

KEYWORDS: power, city, "Il romanzo di Ferrara", fascism, bourgeoisie



1. El viajero que la visita por primera vez no tiene la sensación de llegar a Ferrara, tiene la sensación de entrar en Ferrara. O, al menos, seguro que fue así hasta 1860, cuando se inaugura la primera línea ferroviaria que llega a la ciudad. Hasta ese momento, e incluso hoy día, esa percepción sigue existiendo. Para acceder a la ciudad hay que traspasar la barrera simbólica de *le mura*: entre los siglos XV y XVI la ciudad construye a su alrededor un complejo arquitectónico amurallado del que aún se conservan hasta nueve kilómetros. Quien pretenda llegar hasta el Castillo Estense o la Catedral de San Giorgio deberá hacerlo a través de alguna de las puertas de acceso a la ciudad, o atravesando la línea imaginaria de lo que una vez fue un trozo de muralla. La sensación es siempre la de *entrar*, la de pasar a una ciudad con un aire de clausura, como un gran claustro por el que todo el mundo anduviera en bicicleta.

Una vez dentro de la ciudad, el viajero se transforma en paseante y, de momento, olvida las murallas, aunque las presenta. Dejado a sus pasos, el recorrido por las calles de Ferrara ejerce una curiosa fuerza centrípeta (Pavani, 2011: 35), desde los senderos de la muralla hasta el corazón de la ciudad. Sea cual sea la época del año, la humedad impondrá sus condiciones sobre el paseo: en verano se une al calor para desalojar calles al sol, provocando casi alucinaciones hasta la caída de la tarde; en invierno cuaja en forma de niebla, haciendo aparecer de golpe edificios, palacios, pequeñas plazas o árboles cubiertos de musgo junto a la muralla, cerca del cementerio judío. No puede sorprender que Giorgio de Chirico la llamara "ciudad metafísica", que por allí pasaran personalidades tan extremas y distintas como Cosme Tura, Tiziano, Copérnico, Leon Battista Alberti, Fray Girolamo Savonarola, Italo Balbo, Ludovico Ariosto, Michelangelo Antonioni o Giorgio Bassani.

2. Es necesario, sin embargo, sacudir la cáscara lírica que recubre visiones de Ferrara como ésta. No queremos decir con esto que la lírica de dichas visiones no esté fundamentada por la morfología de la ciudad sino, más bien al contrario, que gran parte de esta visión viene dada por el particular trazado de ésta, cuyo estudio es necesario para entender el ejercicio que hará el poder sobre los espacios urbanos de Ferrara, el cual obedece a unas circunstancias históricas que valdrá la pena aclarar antes de ocuparnos de la obra de Bassani.

La configuración urbana de Ferrara se produce a partir de dos *momentos* o de dos núcleos principales. La ciudad, situada a la ribera del Po, comienza a construirse y a desarrollarse en un primer impulso medieval a partir de la Catedral de San Giorgio y de uno de los brazos del río, dando lugar a un irregular trazado de calles estrechas y sinuosas. Allí fueron relegados a vivir los judíos en 1624, después de las persecuciones a que se vieron sometidos por toda Europa.

El segundo gran impulso urbano (del que en gran parte vivirá también la ciudad decimonónica) vendrá con Ercole I, duque de la Casa de Este, quien, con sorprendente iniciativa, hace de Ferrara la primera ciudad moderna de Europa gracias a la llamada adición Hercúlea: al otro lado del castillo estense se trazan, sí, calles amplias, rectas, renacentistas, pero sobre todo se traza una nueva parte de la ciudad acorde a las necesidades, de una burguesía que ya no quiere vivir en el viejo barrio medieval; y de un duque que, después de perder los territorios rurales en la guerra contra los venecianos necesita elevar la fiscalidad. Lo consigue creando en la ciudad nuevos espacios urbanos que le permitan recuperar todo el dinero que ha dejado de ingresar (Chaves Martín, 2001: 22). Aparece así una morfología urbana de calles amplias, diseñada con una finalidad precisa: obtener el espacio suficiente para construir grandes casas señoriales que permitan recuperar los impuestos perdidos.

A partir de estos dos grandes ejes, la ciudad va creciendo como puede –siempre dentro del límite que le imponen las murallas–: el impulso burgués por el progreso soterra una parte del río, se construye la estación de ferrocarril, se extienden algunos barrios fuera de las murallas y se trazan amplias avenidas en la parte norte de la ciudad, hasta llegar a la Ferrara de los años treinta, cuarenta y cincuenta, el gran escenario de la narrativa de Giorgio Bassani.

3. El ciclo que Bassani –nacido en Bolonia– reúne bajo el título de *La novela de Ferrara* es el resultado de todas las narraciones que, a lo largo de casi cuarenta años, dedica a la ciudad donde pasó su niñez y juventud. A pesar de que los diferentes libros –dos colecciones de cuentos y tres novelas– se fueron espaciando en el tiempo desde 1974 hasta 1980, Bassani corrige, retoca y agrupa sus textos, tratando de

establecer un conjunto orgánico gracias a la unidad que proporcionan la ambientación de los textos en un espacio y un tiempo concretos: la Ferrara que vivió el auge y la posterior derrota del fascismo italiano (Varanini, 1983: 74).

Ese conjunto orgánico adquiere una particular arquitectura narrativa gracias a la lente que Bassani aplica sobre la ciudad, buscando, más que exactitud o veracidad histórica, un tono propio, una visión del mundo que, explica Urbani, se consigue a partir de la combinación de elementos muy diversos: “Il romanzo di Ferrara, ancré dans des circonstances extraordinaires, offre, en définitive, tout un paysage composite, mêle d’Histoire, d’histoires, de fictions et de symboles, sous-tendu par la cohésion d’une écriture et d’une vision du monde” (Urbani, 2001: 157-158).

A partir de la peculiar textura temporal de *La novela de Ferrara*, la crítica se ha preguntado –y el propio narrador se ha pronunciado al respecto– sobre el modo en que Bassani se acerca y se relaciona con la categoría crítica de la novela histórica. Anna Dolfi (1995: 9-11) y Adriano Bon (1979: 9) han insistido en la idea de que Bassani pretendió siempre alejarse de los presupuestos neorrealistas, candentes aún en la narrativa italiana del medio siglo, de la novela política social.¹

¿Cómo trabaja Bassani estos materiales tan concretos? Stefano Guerrero habla de un doble procedimiento: Bassani desmonta el mundo de Ferrara para después volver a construirlo (2004: 157). Desmonta unos hechos históricos y locales muy concretos, los hechos objetivos de la historia, para volver a montarlos a través de una lente: la lente de la memoria y de sus afectos individuales (Varanini, 1970: 21-23). La memoria, su ejercicio de afectos y distancia, organiza y estructura, da coherencia narrativa a la *mirada bassaniana* hacia la historia:

[...] los sucesos se confían deliberadamente, no ya a la transcripción inmediata como fictio de cercanía neorrealista, sino a la memoria, que deseando conocerse y naciendo intencionalmente –en un nivel de intensidad emocional– de la lejanía, permite describir un mundo en el que, a través del tiempo y la distancia, los sentimientos se presentan fijados, contenidos, atenuados, sometidos a control (Dolfi, 1995: 10-11).

Hablar de memoria y lejanía frente a la inmediatez histórica, no es sólo una cuestión *técnica*, asociada a la composición del ciclo narrativo. Bassani vivió realmente la Ferrara fascista, sufrió allí los golpes de las leyes raciales dictadas contra los judíos. Es por eso que buscó un equilibrio entre lo que quería contar (el testimonio), entre la manera de contarlo (el ciclo narrativo como tal, la búsqueda de un punto

¹ Bassani es el *descubridor* de la gran novela *histórica* del XX italiano: *El gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, publicada en 1958. (Para la relación entre *El Gatopardo* y *La novela de Ferrara* Cfr. Catania, 2008).

de vista, de un tono) y la propia historia, los acontecimientos. El equilibrio lo encontró en un ejercicio trazado en dos direcciones: primero, mediante el paso de la escritura en tercera persona que caracteriza los relatos de *Intramuros*, a la narración en primera persona que aparece ya en *Las lentes de oro* y se asienta en *El jardín de los Finzi-Contini*, poniéndose así, escribe Anna Dolfi, *de lado* y no *frente* a la historia (1995: 34).

El segundo movimiento lo efectúa en un sentido aparentemente inverso. Explica Pier Paolo Pasolini que, hasta 1950, en los textos de Bassani la ciudad había parecido bajo el elusivo nombre de F.; a partir de ahí, el novelista se decidió a utilizar el nombre completo de la ciudad, transformándose en *otro* escritor que, paradójicamente, al acercarse al realismo se aleja de la representación estricta de la realidad:

Antes, era la prehistoria de un hombre que *no podía* mirar objetivamente la realidad de frente, porque estaba perseguido, excluido, considerado indigno de vivir, y de un hombre de letras que institucionalizaba ese estado de impotencia mediante la adopción de los cánones herméticos, con su obscuridad y su universalismo. Más adelante, Bassani se volvió un curioso escritor realista. En efecto, su prosa no expresa la realidad, pero remite a ella (Pasolini, 2009: 12).

La relación con la ciudad –y con la ciudad dentro de la historia y dentro de su historia– será una de las constantes en la obra de Bassani,² aquilatando el papel de la ciudad según escribe nuevas obras, hasta la culminación del ciclo en 1980. Para entonces, gracias a ese doble movimiento que hemos explicado antes, la ciudad se ha *literaturizado*. Bassani, al conseguir librarse de las exigencias inmediatas de una escritura histórica, aplica una pátina a sus textos –y esto no es otra cosa que lo que tantos críticos, sobre todo a partir del éxito que supone *El jardín de los Finzi-Contini*, han llamado el *lirismo* de Bassani– que le permite alejar su mirada de las necesidades del historiador. La ciudad no es un mapa en el que anotar hechos históricos concretos, sino un escenario en el que dar voz a la memoria colectiva de una ciudad en la que, según Urbani, los monumentos, las calles o los edificios se convierten en actores (2001: 149).

4. Ferrara como escenario, pero también como personaje (Pavani, 2011: 78), ya que la distancia que toma Bassani respecto a la narración histórica en sentido estricto no significa, ni mucho menos, que se sitúe fuera la historia. La ciudad de *La novela de Ferrara* lejos de ser una entidad neutra o vacía de significado, un mero decorado de calles medievales y edificios renacentistas, se convertirá en agente activo de la narración, extendiéndose a su representación novelística todos los problemas sociopolíticos de la Ferrara pre y post fascista.

² Guerrero apunta que la publicación de cada nuevo libro suscitaba odios, miedos y rencores en la comunidad ferraresa, que se lanzaba a los libros de Bassani para buscar paralelismos y reconocerse a sí misma en cada nueva narración (Guerrero, 2004: 156).

Aunque en sus inicios el fascismo italiano no fue especialmente antisemita –de hecho, muchos judíos se incorporaron a las filas del partido fascista, no sin cierto sentimiento de orgullo (Suadi, 1983: 121-122; Bon, 1979: 45)–, según avanzaba el nazismo y se estrechaban los vínculos entre los dos regímenes, la persecución hacia los judíos italianos –y hacia los socialistas y comunistas que se significaban públicamente– ganó en crudeza hasta que en septiembre de 1938 comienzan a dictarse leyes que atacaban directamente a la comunidad judía italiana, a la que pertenecía Bassani³ y que en 1943 sufrió la deportación de casi doscientos de sus miembros ferrareses a los campos de concentración nazis.

Las tensiones, las luchas, el ejercicio y abuso de poder van a establecerse en el arco temporal de *La novela de Ferrara* a partir de dos ejes. El primero y más inmediato tiene que ver directamente con los acontecimientos políticos que están sucediendo a gran escala: el castigo, la represión sobre los dos grupos sociales contra los que se significa el fascismo: los judíos –la mayoría de ellos, por cierto, pertenecientes a la burguesía de la ciudad– y los socialistas y comunistas ferrareses. El segundo eje, sin embargo, es más sutil y con más contradicciones: se trata de la tensión que se establecerá entre una burguesía concentrada en reconstruir la vida de la ciudad después del fascismo y del fin de la Segunda Guerra Mundial –lo que Cattaeno califica como “la miseria morale di chi vuole liberarsene velocemente [de sus responsabilidades]” (1983: 30)– y todos aquellos que fueron testigos del horror, represaliados durante el periodo fascista y que no podían participar de un proyecto común que invita a mirar hacia adelante.

Si hemos dicho antes que la ciudad de Ferrara es el personaje principal de la narrativa de Bassani, todas estas tensiones van a verse reflejadas en el cuerpo de dicho personaje: el ejercicio de poder por parte de los grupos dominantes –o de los que aspiran a serlo– de la sociedad ferraresa se va a filtrar a la configuración urbana, al uso que de los espacios urbanos hagan los personajes de *La novela de Ferrara*, determinando casi siempre el desarrollo de la trama narrativa.

El trazado de las relaciones de poder se establecerá a partir de las posibilidades de uso (y su reverso, claro, el veto) de determinados espacios públicos –comunes, en teoría, a todos los ferrareses– de la ciudad. No sólo se trata de una dinámica de prohibición/permiso, sino de un poder que invadirá y condicionará, desde fuera, determinados espacios privados.

³ Pertenencia que, conviene señalar, no lo es tanto en un sentido religioso, como en un sentido comunitario, lo que Elena Paruolo llama una identidad hebrea de *judío laico* (Paruolo, 2007: 86-7).

5. El límite amurallado de la ciudad será un buen ejemplo para empezar a acercarnos, poco a poco, a Ferrara. "Lida Mantovani", uno de los cuentos que más trabajó Bassani, narra la historia de una mujer perteneciente a las clases más humildes de la ciudad. Lida, de joven, quedó embarazada de un muchacho, David, perteneciente a la burguesía ferraresa, cuya familia desaprobaba el noviazgo. Con el tiempo, David abandona a Lida sin que nunca lleguen a casarse.

Lo interesante del relato son dos cosas: en primer lugar, cómo los espacios públicos del centro, sobre todo los cafés –lugares sociales por excelencia– se perciben ya como un espacio perteneciente sólo a la burguesía de la ciudad, de modo que el mero hecho de que David aparezca allí con Lida se convierta en una provocación:

y con eso se refería a los primeros tiempos, cuando por las noches la llevaba como por desafío incluso al Salvini, cuando iban a sentarse en pleno día en los cafés principales, incluso al de La Bolsa, cuando proclamaba que él, de la vida tediosa e hipócrita que había llevado hasta entonces, universidad, amigos, familia, estaba más que hartó (Bassani, 2009: 34).

Frente a esto, está la idea de que *le mura* aunque no lleguen a funcionar como un *no lugar* de la ciudad, sí que son, sin duda, *un lugar límite*, no sólo en el puro sentido geográfico, que ya conocemos. Cualquiera que haya paseado alguna vez por los alrededores de la muralla sabe que de noche la luz es muy poca, y la visibilidad prácticamente nula: la gente allí casi no es vista. *Le mura* funcionan como un lugar límite porque se convertirán en una zona de la ciudad donde afloja la presión social burguesa sobre la pareja protagonista, basada en el hecho de ser o no vistos. Por eso el encuentro sexual desemboca tantas veces en los prados que crecen junto a la parte exterior de la muralla: "se alejaban en dirección de los muros [y] En el primer rincón oscuro, en el primer prado, él la tumbaba sobre la hierba. Con la barbilla sobre el hombro de él, sin bajar los párpados, se dejaba llevar" (Bassani, 2009: 36-37).

La configuración en el uso de los espacios urbanos es tan rotunda y poderosa que Lida Mantovani la tiene absolutamente interiorizada. Aunque en ocasiones trate de rebelarse y sienta rencor hacia David, ella tiene asumida esta situación. Una noche, después de salir del cine, a la hora de volver a casa, David le propone, como siempre, dar un rodeo que pase por la muralla, evitando las calles del centro. En ese momento, ella piensa:

¡Cuánto mejor sería –pensaba entretanto– volver a casa cortando por el centro! Con la niebla que había por todos lados (en ese par de horas la niebla había aumentado tanto, que las amarillas lámparas de los faroles ya casi no se veían) nadie, pero es que nadie, podría verlos: ni aunque pasaran por el Listone, ni aunque fuesen por Corso Giovecca. Caminarían despacio por las aceras resbaladizas de la humedad, notando que los labios y las cejas se les cubrían de gotitas

tibias, apretados uno contra otro como dos novios de verdad, normales (Bassani, 2009: 36).

La posibilidad que Lida Mantovani ve de caminar por el centro no se basa en una reivindicación del espacio como una ciudadana más (una novia *de verdad*, frente a la novia *oculta* que es ahora), sino en la circunstancia de que podrían pasear por el centro porque a esa hora nadie los podría *ver* juntos.

6. La visibilidad es también la categoría que configura la presión que la ciudad ejerce sobre la homosexualidad del doctor Athos Fadigati, protagonista de *Los lentes de oro*. El otro personaje del relato será la burguesía ferraresa, hebraica o no, observada aquí por Bassani en sus aspectos más inquietantes y dramáticos (Varanini, 1983: 74). Fadigati, que atiende a dicha burguesía en su consulta, no siente excesiva presión por parte de ese grupo social en lo que se refiere a su homosexualidad. Sucede así porque, aunque es algo conocido por la ciudad, él aún no lo ha manifestado públicamente de modo que para ellos “el erotismo de Fadigati daba toda clase de garantías de que siempre se mantendría dentro de los límites de la decencia” (Bassani, 2009: 231). Por eso, en la primera parte de la novela el espacio en que más cerca se encuentra de esa manifestación será el del cine, cuya sala a oscuras se mueve en la superficie entre el espacio público y el privado, no sometida a la vigilancia que el poder ejerce en el aire libre de las calles. Allí, en el cine:

[...] es cierto –no les quedaba más remedio que reconocer–, iba siempre a colocarse a no demasiada distancia de los grupos de soldados [aunque] de soldados nada. Nada en público nunca, ni siquiera los primeros pasos de aproximación, nada escandaloso nunca. Sólo relaciones cuidadosamente clandestinas con hombres de mediana edad y condición modesta, inferior, con individuos discretos, en una palabra, o, al menos, obligados de algún modo a serlo (Bassani, 2009: 231-232).

La clave es el “Nada en público nunca”: la ciudad no deja que sus espacios se vean afectados por lo que para la burguesía de la ciudad supondría una invasión de su norma. De ahí la obsesión por recalcar que no tuvo relaciones con ningún soldado (convertidos en representación de lo público) ni con ninguno de sus miembros, concediéndole sólo la posibilidad del cine y de recibir a sus parejas sólo en su casa. Por eso, cuando Fadigati explicita su sexualidad junto al joven Deliliers, amigo del narrador de la novela⁴, provoca un “escándalo”, una ruptura de la norma social establecida. La conciencia que tiene el doctor del severo juicio desaprobatorio de la ciudad hará que cada vez se sienta más angustiado, hasta verse empujado al suicidio. Un suicidio que tiene lugar en las aguas del Po, cerca de Ponte Lagoscuro, esto es, *fuera* de Ferrara, lejos incluso de las murallas: la presión de la ciudad hace que el médico se suicide y, además, que

⁴ Ada Neiger señala, con acierto, que la amistad entre Fadigati y el narrador es una amistad entre excluidos, ya que no era raro desde el *ottocento* la identificación despectiva entre homosexuales y judíos (2002: 703).

ese suicidio no llegue a *manchar* a la ciudad que literal y simbólicamente ha expulsado al médico mediante su transformación en un elemento disruptor, a través de un mecanismo social que empieza a funcionar justo a partir del momento en que Fadigati decidió hacer público algo que sólo era tolerado como privado.

7. La noche del 15 de noviembre de 1943, en el centro de Ferrara, junto al castillo estense, tuvo lugar uno de los acontecimientos más brutales del episodio fascista en toda Italia: en venganza por el asesinato del “cónsul Bolognese” (ex secretario de la Federación Fascista) son fusiladas once personas, todas ellas –excepto uno, cuenta Bassani– significados antifascistas de la ciudad. Bassani describe esos terribles acontecimientos en el cuento “Una noche de 1943”.⁵

Aquí, los espacios urbanos y su simbología, las huellas que el poder ha dejado sobre ellos, son fundamentales en la trama del texto. Los fusilamientos, ya lo hemos dicho, tienen lugar en Corso Roma, junto al foso del castillo y bajo sus magníficas torres. En el cuento de Bassani estos espacios monumentales y emblemáticos de la ciudad desaparecen, borrados por la historia: ningún ferrarés transita por la acera donde tuvieron lugar los fusilamientos –sólo algún turista despistado, explica el narrador, esto es, sólo quien no conozca la historia–; la presencia del castillo, corazón de la ciudad, se difumina en el cuento debido a la fuerza de la tragedia, aún latente:

[...] es como si la piedra de enfrente vaya a quebrarse de improviso con la explosión de una mina cuyo detonador está a punto de percutir, distraído, el pie del forastero, de quien no sabe por dónde va. O como si una rápida ráfaga de la ametralladora fascista que, disparando precisamente desde allí, desde debajo de los soportales del Café de la Bolsa, una noche de diciembre de 1943 abatió a lo largo de la misma acera a once ciudadanos (Bassani, 2009: 178).

La huella de la que se ha impregnado la acera de Corso Roma, no se queda ahí, sino que alcanza la vida de uno de los habitantes de la ciudad, el farmacéutico Pino Barilari, protagonista del relato. Aquejado de parálisis, el farmacéutico pasaba las horas asomado a su ventana en Corso Roma, testigo de la vida de la ciudad. La noche de los fusilamientos –ordenados por un tal Carlo Aretusi, *Sciegatura*– mientras su mujer se ha deslizado fuera de la casa para encontrarse con alguno de sus amantes, Barilari es testigo directo del espanto que invade, desde el espacio público –en la orden de Sciegatura de dejar los cadáveres en la calle, sin recoger, como *ejemplo* macabro– el espacio privado de la pequeña habitación de Barilari. Anna Dolfi explica cómo después del episodio su carácter cambia, se vuelve hosco hacia su mujer y sus conciudadanos, intenta ocultar su condición de testigo, no enfrentarse a ella (1995: 21-24). En el juicio contra Sciegatura –

⁵ Curiosamente, sitúa el relato en diciembre, en lugar de en noviembre, para, explicaba, partir así de la potente imagen de los once cuerpos en la nieve que, ya para esa fecha, debería haber caído en Ferrara. Es un ejemplo más del tratamiento que da Bassani a los acontecimientos históricos, del filtro y la transformación que la memoria proyecta sobre los acontecimientos históricos.

celebrado después de la guerra, ya bajo un gobierno comunista— Barilari afirma que dormía y no testifica. En la declaración de Barilari no hay temor a Sciegatura y sus posibles represalias sino, en la dirección opuesta, la marca del poder que el fascista Sciegatura ejerció hacia el boticario desde Corso Roma, agrediendo y transformando a Barilari en un testigo que no acepta lo que ha pasado, convirtiéndose así en otro modo de excluido.

8. Terminadas la guerra y la ocupación fascista, la ciudad seguirá siendo escenario de luchas de poder, algo más sutiles pero igualmente importantes. Es el caso de Geo Josz, protagonista de “Una lápida en Via Mazzini”, quien una vez acabada la guerra llega a Ferrara una tarde de verano, desde el campo de concentración de Buchenwald. Josz aparece en Via Mazzini —una calle de alto contenido simbólico a nivel urbano, en tanto que supone el límite entre la Ferrara medieval (judía) y la renacentista (Pavani, 2011: 33)—, donde se encuentra la sinagoga de la ciudad, núcleo —junto al cementerio judío— de la obra de Bassani (Goloboff, 2000). Al llegar allí, un obrero está colocando una lápida en la fachada del edificio, donde la ciudad recoge a modo de homenaje y testimonio el nombre de los ciento ochenta y tres judíos ferrareses que fueron deportados y asesinados en los campos de concentración alemanes. En la lápida Josz lee su propio nombre. La ciudad, en un primer momento, le ha *matado*. A partir de ahí el relato narra la difícil vuelta de Josz a una ciudad que intenta reconstruirse.

Uno de los hallazgos de este cuento es el uso que hace Bassani de una primera persona difuminada en un impersonal “nosotros”, como si fuera la propia ciudad la que hablara y justificara el recelo que produce la aparición de Geo Josz. El cuento entero, la actitud de Josz, se entienden leyendo el siguiente fragmento:

Habrían hecho falta personas un poco menos espantadas que aquellas en cuyo criterio seguía inspirándose la opinión pública media de la ciudad [...] señores todos decentes que, por haber sido fascistas convencidos hasta julio de 1943 y haber dado después, a partir de diciembre del mismo año, su aprobación de algún modo a la República Social, desde hacía tres meses no barruntaban sino insidias y trampas por doquier. Cierta —reconocían—: habían aceptado el carnet de Saló, pero por civismo, lo habían aceptado por puro amor a la Patria (Bassani, 2009: 94).

El primer problema que detectamos es la incomodidad que supone colocar en una de las calles principales de Ferrara una lápida que, a modo de expiación, recordara públicamente lo que —por necesidad de seguir hacia adelante o por conciencia de culpa— se trata de olvidar o de mantener en silencio. Cuando Josz señala que él es dueño de uno de esos nombres, el error se convierte en una buena excusa para retirar la lápida, ya que ésta “iba a tener el grave inconveniente de alterar de modo inoportuno la fachada tan decorosa y sencilla de «nuestro viejo y querido Templo»: una de las poquísimas cosas idénticas gracias a

Dios, a como eran «antes» con que aún podía contar uno en Ferrara” (Bassani, 2009: 93).⁶

Josz se convierte en una figura que recuerda a determinadas capas de la ciudad sus responsabilidades, con la nitidez y la presencia que le da el haber pasado de ser un mero recuerdo estático, grabado en la lápida, a un hombre de carne y hueso que pasea por toda la ciudad, que ocupa el espacio público de las calles y los cafés, haciéndose absolutamente visible. Así se entiende que la luz de la torre donde comienza a vivir, en su antigua casa, esté encendida día y noche, vigilando la ciudad –recordando un poco a Pino Barilari–; y que, a la vez, Josz se erija en un testigo –de nuevo Barilari– que reclamará a la ciudad atención y responsabilidad frente al olvido.

Ahí se establece entre Josz y la burguesía ferraresa una danza que se ejecutará en las calles de la ciudad, un pulso que terminará con la *segunda muerte* de Josz. ¿En qué sentido hablamos de segunda muerte? Cuando vuelve a Ferrara y se da cuenta de que muchos de los antiguos fascistas de la ciudad –no necesariamente responsables directos de su desgracia, pero sí irresponsables precursores en su mirada condescendiente al fascismo– siguen paseando por allí a sus anchas, Geo Josz comienza a presentarse en todos los espacios públicos de la ciudad recordando en su cada vez más demacrado aspecto⁷ su tragedia personal. El muchacho insiste en relatar a todo el mundo las penalidades de la vida en el campo de concentración:

Durante los meses restantes de 1946, todo 1947 y buena parte de 1948, la figura cada vez más andrajosa y desolada de Geo Josz no cesó nunca de aparecer ante los ojos de Ferrara entera. Por las calles, en las plazas, en los cines, en los teatros, en torno a los campos de deportes, en las ceremonias públicas: volvían la cabeza y al instante lo descubrían ahí, incansable, siempre con aquella sombra de afligido estupor en la mirada [...] Ahora ya no había casi nadie que no lo mantuviera a distancia, que no lo eludiese como un apestado (Bassani, 2009: 120).

Las tensiones se establecen, de nuevo, en los usos y usuarios del espacio público: las calles del centro con los viejos fascistas asomándose a ellas de nuevo, los cafés de la ciudad, etc. Lo que sucede es que el enfrentamiento de esa burguesía que intenta salir adelante, con Josz, no puede ser directo, no puede ir a la raíz del sentimiento de culpa que produce el testimonio del joven judío. Se pone en marcha un mecanismo que lo borra del espacio público impidiendo su entrada y acceso a algunos de sus principales espacios, bajo

⁶ Lo que la voz narrativa del cuento no parece dejar de lado y no querer explicar –y en estos matices reside la brillantez narrativa de Bassani– es que, aunque se retirara la lápida y el edificio, en su fachada, quedara “como antes”, la sinagoga, por dentro, había sido totalmente saqueada.

⁷ Bassani conecta la ciudad con la apariencia de Josz: según llega la primavera (símbolo del anhelo de la ciudad por seguir hacia delante, superar heridas y olvidar) Josz se presenta cada vez más delgado, se rapa el pelo e, incluso, llega a salir a la calle con su antiguo uniforme de deportado a pesar, incluso, de que la ciudad, intentando lavar sus culpas en el aspecto exterior de Josz, le regale una gabardina hecha a medida en la mejor sastrería de la ciudad.

el pretexto de la inconveniencia social de su comportamiento y aspecto: es expulsado de un baile por enseñar a los muchachos fotografías de sus familiares muertos en Buchenwald; cuando intenta acceder al club social del “Círculo de Amigos de América”, del que era miembro antes de la guerra, se le niega la entrada por ir vestido “como un mendigo y con la cabeza rapada de los presidiarios” (Bassani, 2009: 123). Incluso el prostíbulo de Via Arianuova, el más privado de los espacios públicos de una ciudad, será vedado al joven Gosz.

Estas prohibiciones lo borran de la ciudad convirtiéndolo en un fantasma. Según avanza el relato Josz es alguien con cada vez menos presencia física, la misma corporalidad que explicó su vida y que demostró que no era uno de los muertos que figuraban en la lápida. Ferrara ignora a Josz, alejándolo de una integración que aceptara la necesidad de su dolor, de su testimonio y de su imposibilidad de olvidar y de conciliarse con los que destruyeron su familia. Aislado dentro de su propia ciudad, expulsado su testimonio del espacio público, Josz acaba marchándose de improviso para no volver a aparecer jamás.

9. En *El jardín de los Finzi-Contini*, la novela más importante y conseguida de Bassani, aparece de nuevo la presión que el poder fascista ejerce sobre los espacios públicos, acompañada de un nuevo e importante matiz: el papel del jardín. La novela cuenta la relación de un narrador bastante parecido al propio Bassani con los Finzi-Contini, una familia judía de Ferrara, en especial con el hijo, Alberto, que acaba muriendo de un granuloma, y con la chica, Micòl, de la que está enamorado.

Después de lo que hemos visto ya, no sorprende que en la novela nos encontremos con que la burguesía judía (algunos de los cuales, como el padre del narrador, habían aceptado el carnet del fascio) se vea desplazada de los espacios públicos. El narrador de la novela, expulsado del club de tenis Eleonora d’Este, estrecha entonces su relación con los Finzi-Contini, quienes disfrutaban en su casa de una cancha privada de tenis.

Hay algo en esta novela que no se repite en el resto de la producción narrativa de Bassani y que se transforma aquí en símbolo: la aparición del jardín, de la gran casa de los Finzi-Contini.⁸ El jardín ha sido siempre un espacio simbólico típico de la burguesía urbana, entendido como el lugar que, en medio de una ciudad, permite disfrutar de la naturaleza –una naturaleza *ordenada*– sin salir de los límites del espacio privado. Bassani lo convertirá en símbolo de un espacio privado donde, se supone, no puede entrar la historia. El jardín de los Finzi-Contini será un lugar ajeno a la presión que el poder fascista está ejerciendo

⁸ En realidad, y a pesar de que muchos turistas recorran la ciudad buscándola, la casa de los Finzi-Contini no existió nunca: se supone que ocuparía gran parte de la zona renacentista de la ciudad, desde la calle Ercole I hasta el límite superior de las murallas.

sobre todos los espacios de la ciudad. Por eso, a pesar de ser judío —o precisamente por eso, por serlo, igual que los Finzi-Contini—, el narrador puede ir allí a jugar al tenis, o a terminar tranquilamente su tesis de licenciatura en la biblioteca del profesor Ermanno Finzi-Contini.

En el corazón mismo de la ciudad se crea un espacio situado fuera de la historia y fuera de la vida social de la ciudad (Spinette, 1983: 82-83), regido por un padre de familia que, al contrario que tantos judíos de la burguesía ferraresa, no ha aceptado nunca el carnet del partido fascista, siempre con la excusa de esa vida replegada hacia dentro, hacia el jardín, hacia la casa inaccesible, a la que el narrador sólo llega a entrar invitado por Micòl y Alberto Finzi-Contini.

Sin embargo, y aquí de nuevo la huella del poder sobre los espacios urbanos de Ferrara ejerce su presión, es imposible que existan lugares fuera de la historia, es imposible que continúe el *encanto*, el *hechizo* del jardín (Bon, 1979: 30-31, 85), que acabará por desvanecerse ante la terquedad de los acontecimientos históricos. El narrador será el primero en abandonar un espacio cerrado en el que, cierto, no parece entrar la historia, pero en el que hay una atmósfera *enfermiza*, que afecta físicamente a su amigo Alberto, y que a él le hace *enfermar* en el ánimo, debido a su extraña y nunca correspondida relación con Micòl. Poco después, la isla del jardín no servirá ni a los mismos Finzi-Contini, que en 1943 son capturados y enviados por parte de los “repubblichini” a los campos de concentración alemanes (Bassani, 2009: 585).

El jardín, la casa de los Finzi-Contini, símbolo de los tiempos felices que el narrador pasa al abrigo del viento fascista, se convierte con el tiempo en una ruina, en una casa clausurada, hermanada con el mausoleo que la familia construyó, sin haber podido llegar a usarlo nunca, en el cementerio judío de Ferrara.

10. “Los últimos años de Clelia Trotti” posiblemente sea el cuento más conmovedor, en un sentido cívico, de todo el ciclo ferrarés. La historia de la maestra socialista que vivió encerrada durante años, entre la cárcel y su propia casa, se narra desde la perspectiva de un joven, Bruno Lattes, que la conoció en vida y a cuyo entierro asiste, después de haber pasado unos años fuera de Ferrara, escapando de la persecución fascista.

A Clelia Trotti, como en cierto modo le pasó a Geo Jozs —aunque desde otra perspectiva— se le borró de la ciudad. Debido a su militancia socialista tiene que pasar la mayor parte del tiempo confinada en su casa, donde Bruno Lattes la visita de vez en cuando y donde se forja la amistad entre ambos. En ese sentido, y después de todo lo que hemos visto, la huella del poder sobre el uso que Clelia podría hacer del

espacio urbano es evidente y casi redundante, por lo que no nos extenderemos más sobre él.

Sí es interesante la aparición, en el gran mapa urbano que es *La novela de Ferrara*, de un espacio nuevo: la Piazza della Certosa, en el Cementerio Municipal de Ferrara, junto a las murallas. En las primeras páginas del cuento (Bassani, 2009: 127-129) se explica una de sus peculiaridades: no es tanto un lugar sombrío o de muerte, sino un lugar a mitad de camino entre lo público y lo privado. Zona de encuentro para parejas de jóvenes enamorados, los novios van allí en busca de una intimidad que comparten con paseantes o con algunas “criadas indiscretas” como las define Bassani. La Certosa, sin dejar de pertenecer al dominio de lo público, adquiere tintes de territorio privado (Pavani, 2011: 63-64).⁹

El cementerio será el espacio en torno al cual giren los dos tiempos clave de la narración y de la relación entre Bruno Lattes y Clelia Trotti. Ya la última cita de los dos personajes tiene lugar en la Certosa, donde surge la imagen central del relato: una joven pareja de novios que coquetea en la intimidad del lugar y que, frente a él –judío, que pronto abandonaría la ciudad– son hermosos, felices, despreocupados. Representantes de esa parte de la burguesía ferraresa que apoyó al fascismo:

Más que bellos le parecían maravillosos, inalcanzables. ¡Ahí estaban pues, los modelos, los prototipos de la raza! – se decía, con odio y amor desesperados, y entornando los párpados–. Su sangre y su alma eran mejores que las de él. Si no se equivocaba, la muchacha llevaba el pelo atado, detrás, con una cinta roja. Y la poca luz que quedaba parecía recogerse enteramente en aquella cinta (Bassani, 2009: 176).

Años después, muerta ya Clelia Trotti en una cárcel de Codigoro –ciudad donde permanece enterrada durante tres años– el cementerio vuelve a ser el lugar central de la narración. Una vez terminadas la guerra y la ocupación fascista, se trasladan desde Codigoro a Ferrara los restos de la maestra. El cortejo fúnebre –envuelto en una indudable atmósfera de desencanto– y el acto de homenaje que se le dedica en el cementerio son la última y única posibilidad de que Clelia Trotti pudiera, en un ejemplo de resistencia y memoria crítica contra el olvido (Catania, 2008: 118-119), ocupar un espacio público que se le vetó en vida, obtener el reconocimiento público de sus conciudadanos.

Pero, de nuevo, y como le sucede a Geo Jozs, dicho reconocimiento resulta imposible. Durante el entierro de Clelia Trotti se libra un pulso sobre el espacio público, donde el poder se cifra en la figura de una nueva pareja de enamorados que, citada en la Certosa y desconocida por todos, invade simbólicamente el discurso del secretario provincial de la ANPI. La chica aparece en una ruidosa motocicleta que a través

⁹ Al contrario de lo que sucede con el cementerio judío. Situado justo al lado del cristiano, no tiene un acceso libre, y es necesario que los encargados de su mantenimiento abran al visitante y le dejen pasear por su enorme extensión.

del estruendo del tubo de escape sin silenciador interrumpe hasta tres veces el homenaje a Trotti. Allí se reúne con un muchacho, probablemente su novio, que la espera para jugar un partido de tenis. Los dos aparecen caracterizados por Bassani como un correlato de aquella pareja que tanto fascinó a Bruno Lattes en su última cita con Clelia Trotti: jóvenes rubios, hermosos (ella, incluso, vuelve a tener una cinta roja en el pelo) e indiferentes ante el homenaje público que tan emotivo es para el resto de los reunidos en la plaza.

La pareja, en tanto que representantes –tal vez inconscientes o inocentes– de esa burguesía cómplice con el fascismo que la encarceló y privó de su dimensión pública, sabotea o interfiere la única posibilidad de actuación, de presencia pública de Clelia Trotti; deja su huella, su marca de humo y ruido sobre el féretro de la maestra:

«Llevo casi media hora esperándote» decía el joven tenista sin dar señal de querer levantarse. «¡No te quejes!», respondió la muchacha. Indicó con una leve mueca burlona la plaza atestada por una multitud hormigueante. «Has tenido con qué entretenerte, me parece.» «¡Chsss! ¡Silencio!», repitieron, por tercera vez los hombres subidos a los mojones. El muchacho adoptó un aire de duro de cine. Indicó el *scooter* con sonrisa maliciosa. «¡Deja la manita quieta de una vez!» «Mejor vámonos», se quejó la muchacha, pese a que, al mismo tiempo, tras haber bajado del sillín y haber apagado el motor, se sentaba junto a su amigo. «¿Qué quieres? ¿Quedarte aquí?» (Bassani, 2009: 137).

11. Del cementerio de la Certosa a los cafés del centro, pasando por las murallas, por la sinagoga o por jardines que en realidad no existieron nunca –por más que los turistas los busquen–, el plano de Ferrara se convierte, en la obra narrativa de Bassani, en un escenario donde los valores dominantes de la ciudad en cada momento (la burguesía biempensante, el fascismo, la necesidad de reconstrucción cívica tras la Segunda Guerra Mundial) presionan, de manera más o menos soterrada, sobre los usos del trazado urbano, condicionando –o incluso impidiendo– la relación con la ciudad de todos aquellos que, de un modo u otro, colisionan con los representantes y las necesidades del poder público ferrarés.

BIBLIOGRAFÍA

- Bassani, G. (2009). *La novela de Ferrara*. Barcelona: Mondadori.
- Bon, A. (1979). *Come leggere Il giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani*. Milano: Ugo Mursia.
- Catania, L. (2008). Bassani, Tomasi di Lampedusa e il legame con il passato. *Otto/Novecento, rivista quadrimestrale di critica letteraria*, Nº 32, Vol. III, 117-122.
- Cattaneo, G. (1983). Il romanzo di Ferrara. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 27- 40). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.
- Chaves Martín, M. (2001). *Ferrara (1492-1992). Arquitectura y ciudad*. Madrid: Editorial Complutense.
- Dolfi, A. (1995). El diafragma especular de la distancia. En Bassani, G. *La Garza* (pp. 9-37). Madrid: Cátedra.
- Goloboff, G. M. (2000). La ciudad íntima de Giorgio Bassani. *Quimera: Revista de literatura*, 196, 53-55.
- Guerrero, S. (2004). Crocianesimo e antifascismo nella poetica di Bassani. *Otto/Novecento, rivista quadrimestrale di critica letteraria*, 28, III, 149-160.
- Neiger, A. (2002). Storie di «vite nascoste» in Thomas Mann e Giorgio Bassani. *Critica letteraria*, 117, 699-708.
- Paruolo, E. (2007). Giorgio Bassani, scrittore ebreo. *Esperienze letterarie*, 32, I, 85-96.
- Pasolini, P. P. (2009). La historia del Bassani escritor comienza con una duda: F. o Ferrara. En Bassani, G. (2009). *La novela de Ferrara* (pp. 11-13). Barcelona: Mondadori.
- Pavani, M. (2011). *L'eco di Micòl. Itinerario bassaniano*. Ferrara: 2G Editrice.

Sempoux, A. (1983). Il Romanzo di Ferrara. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 27-40). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Spinette, A. (1983). Il cerchio inquieto. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 81-84). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Suadi, F. (1983). Gli Ebrei nel fascismo, leggendo Bassani. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 119-142). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.

Urbani, B. (2001). Il romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani: une écriture de l'histoire. *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*, 316, 145-158.

Varanini, G. (1970). *Bassani*. Firenze: La Nuova Italia.

— (1983). L'arte di Giorgio Bassani. En Sempoux, A. (ed.). *Il romanzo di Ferrara. Contributi su Giorgio Bassani* (pp. 65-80). Louvain: Faculté de Philosophie et lettres de l'Université Catholique de Louvain.



Cooler-Nevera, Aloriel

Cuerpo y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana: *Antes que anochezca* y *Perromundo*

ANA CASADO

Universidad Complutense de Madrid, España

RESUMEN: Este artículo analiza la relación entre literatura y poder en dos obras de la literatura carcelaria cubana (la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* y la novela de Carlos Alberto Montaner *Perromundo*) teniendo en cuenta las investigaciones de Michel Foucault (*Vigilar y castigar*) y sus conceptos de “cuerpo político”, “cuerpo dócil” y “panóptico”. El preso es sometido a una jerarquía de poder en presidio y al mismo tiempo establece relaciones de poder con otros presos. Por ello, el espacio presidiario se convierte en un espacio de poder con significantes y significados varios.

PALABRAS CLAVE: Cuba, literatura carcelaria, cuerpo, poder

ABSTRACT: This paper analyses the relationship between literature and power in two works of Cuban prison literature (the Reinaldo Arenas autobiography *Antes que anochezca* and the Carlos Alberto Montaner novel *Perromundo*) taking into account the research of Michel Foucault (*Surveiller et punir*) and his concept of “political body”, “docile body” and “panopticon”. The prisoner is subjected to a power structure while he himself establishes power relationships with other prisoners. Therefore the prison space turns into a power space with numerous signifiers and significances.

KEYWORDS: Cuba, prison literature, body, power



Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas.

José Martí, *El presidio político en Cuba*

La narrativa carcelaria cubana del siglo XX muestra las relaciones que se establecen entre literatura y poder a través de una doble vía: en primer lugar, es una literatura que denuncia, muchas veces desde una perspectiva autobiográfica, el sistema carcelario cubano (las condiciones, el maltrato y la vejación a las que son sometidos los presos) y por otro lado, en ella se reproducen las relaciones de poder que se establecen en el espacio carcelario entre las distintas jerarquías. El “cuerpo político” de Michel Foucault (2011: 37) se inserta en unas relaciones de poder (poder corporal y poder ideológico) que lo deforman y degradan hasta el extremo. Analizaremos en este artículo dos obras narrativas cubanas de temática carcelaria pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX: la autobiografía póstuma de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992) y la novela de Carlos Alberto Montaner *Perromundo* (1972), en las que literatura y poder forman un entramado de relaciones significativas.

Hay una clara diferencia entre estas dos aproximaciones al espacio carcelario a través de la literatura. Reinaldo Arenas escribe desde la memoria –y desde un presente en el que la enfermedad del sida lo consume–, utilizando en ocasiones un lenguaje violento que evidencia que su escritura parte del deseo de vengar a un sistema que lo persiguió por su ideología y su condición sexual y que jamás lo dejó ser libre. Considero acertado el planteamiento de Beatriz Flores en su artículo “La retórica de la autobiografía en *Antes que anochezca*” (incluido en *Del alba al anochecer: la escritura en Reinaldo Arenas*) con respecto a la

utilización que Arenas hace de la escritura como forma de resistencia y pronunciamiento –“radical en su postura, el autobiógrafo construye un lugar desde donde rebelarse” (Flores, 2008: 141)– para que un “otro”, el lector en este caso, acepte su “necesidad de una libertad sin restricciones” (141). Por su parte, Carlos Alberto Montaner, a través de la figura de su personaje Ernesto Carrillo, más allá de criticar a un sistema y a una política concreta –según Eliana Suárez Rivero es una obra “curiosamente antipartidaria” (Suárez Rivero, 1978: 67)–, nos aproxima a la interioridad del preso como individuo –a sus angustias, debilidades, inquietudes– y a la defensa de una actitud resistente –que es, en definitiva, la defensa del ser libre– ante un poder que intenta moldearlo.

1. *ANTES QUE ANOCHEZCA* O EL CUERPO EXCLUIDO

En su estremecedora autobiografía *Antes que anochezca* publicada póstumamente en 1992, Reinaldo Arenas dedica siete capítulos a la narración de su presidio, que tuvo lugar entre 1973 y 1976. En ellos denuncia cómo el poder que ejerce el Estado del sistema totalitario utiliza su fuerza para invalidar al individuo y someterlo a sus propias leyes. Arenas relata la falsa acusación de corrupción de menores a la que fue sometido cuando en realidad lo que el Estado quería juzgar era a un contrarrevolucionario homosexual “que hacía incesante propaganda contra el régimen y la publicaba fuera de Cuba” (Arenas, 2008: 182-183).

En el momento del primer arresto de Reinaldo Arenas se establece una relación de poder entre verdugo y víctima a través de la violencia: el que posee el poder (cuerpo poseedor) agrede físicamente a aquel sobre el que se ejerce el poder (cuerpo poseído):

Fui tratado con violencia innecesaria. Me dieron golpes, me quitaron la ropa para ver si llevaba algún arma, me hicieron vestir de nuevo y me condujeron al carro patrullero [...] El interrogador me preguntó la causa de mi arresto. Yo le contesté que no lo sabía, que estaba libre bajo fianza y que, por tanto, mi arresto era ilegal. Eso bastó para que el interrogador me cayera a golpes (Arenas, 2008: 184).

Esta relación de poder entre *cuerpo poseedor* –el verdugo– y *cuerpo poseído* –la víctima– es unidireccional y en ella el *cuerpo poseído* no responde ante la violencia ejercida en él, solo recibe golpes sin motivo precisamente por haber puesto en duda ese poder. Los guardias de prisión ejercen su poder a través de la violencia –golpeando a los presos de manera brutal– y el daño cometido se une al goce que sienten al hacerlo; ellos disfrutan observando cómo el más débil se somete a su ejercicio de poder brutal: “los guardias eran personajes sádicos que tal vez habían sido escogidos por ese «mérito» para que trabajasen allí; o tal vez se habían vuelto sádicos en aquel ambiente. Aquellos hombres gozaban maltratándonos” (216).

El cuerpo es uno de los tópicos sobre los que se centra el discurso literario de la cárcel. El cuerpo del preso (golpeado, privado de libertad, desaseado) sobre el que se ejerce un poder superior, es un “cuerpo dócil” (Foucault, 2011: 160) en el sentido de que empieza a moldearse –y también a deformarse– según los parámetros del que ejerce ese poder, en este caso, el Estado. Arenas describe la sensación de su cuerpo al ser introducido en un espacio cerrado (la celda) negándose a aceptar esa nueva espacialidad impuesta: “Aunque mentalmente sabía que estaba preso, mi cuerpo se resistía a aceptarlo y quería seguir corriendo y dando brincos por los matorrales” (Arenas, 2008: 201).

El preso se hace consciente de su encierro a través de su cuerpo, el cual sufre la restricción espacial – en palabras del autor “el cuerpo sufre más que el alma” (Arenas, 2008: 205)–, y simbióticamente se transforma en ese espacio, en un cuerpo-celda, tomando el título de la autobiografía ficcional realizada por Alberto Fuguet sobre Andrés Caicedo, *Mi cuerpo es una celda* (Fuguet, 2008), que cumple una condena irremediamente. En la prisión marina del Castillo del Morro “donde iban a parar los peores delincuentes” (Arenas, 2008: 204), Arenas describe cómo los cuerpos de los presidiarios –esos cuerpos dóciles de los que hablamos– se van deformando y convirtiendo en “extraños monstruos” que se gritan y se saludan “formando una especie de bramido unánime” (203); es el espacio carcelario el que deforma la imagen corporal del hombre, deshumanizándolo en extremo hasta convertirlo en una bestia sometida a las órdenes de un amo.

El cuerpo en prisión también entra en relaciones de poder con otros cuerpos cuando se posee sexualmente.¹ Arenas introduce el tema de la homoeroticidad en prisión, tan frecuente en la literatura carcelaria –como en *Hombres sin mujer* (1938), de Carlos Montenegro–,² para poner de manifiesto los abusos que se cometen dentro de las celdas entre unos y otros presos. El mecanismo de poder que antes analizábamos de *cuerpo poseedor-cuerpo poseído* se perpetúa entre los presos cuando se trata de relaciones corporales:

¹ En *Antes que anochezca* la voz en primera persona de Reinaldo Arenas declara que siempre se negó a mantener relaciones sexuales con otros presos ya que su cuerpo-celda y el cuerpo-celda del otro se lo impedían: “No era lo mismo hacer el amor con alguien libre que hacerlo con un cuerpo esclavizado en una reja [...] el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y cualquier forma de sexo es algo humillante” (Arenas, 2008: 205). “Yo no tuve relaciones sexuales en la prisión; no solamente por precaución, sino porque no tenía sentido; el amor es algo libre y la prisión es algo monstruoso, donde el amor se convierte en bestial” (Arenas, 2008:212).

² Diversos estudios se han centrado en estudiar la novela carcelaria de Carlos Montenegro desde una perspectiva homoerótica, entre ellos podemos destacar los artículos de Emilio Bejel “A Prison House of Womanless Men” (2001) y “Sexualidad carcelaria en *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro” (2006), así como el capítulo que Víctor Fowler dedica a la novela de Montenegro en su libro *La maldición. Una historia del placer como conquista* (1998).

Esos delincuentes, después de que poseían a un preso, se sentían dueños de esa persona y de sus pocas propiedades. Las relaciones sexuales se convierten, en una cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso, en muchas ocasiones, del crimen (Arenas, 2008: 205).

Es decir, los presos han aprendido esos roles de verdugo-víctima y mecanismos de sometimiento-sumisión del sistema penitenciario (por ejemplo, en las torturas e interrogatorios) y lo repiten con los de su misma condición bajo otra forma, la de la posesión corporal. Para ello utilizan la violencia, ejercida, en ocasiones, hasta con armas fabricadas por ellos mismos como los pinchos –“el palo con un clavo al final, la navaja, el puñal o algún hierro al que hubieran sacado filo” (211) –o los “entizados”, “unos palos llenos de cuchillas de afeitar”– (211). Y del dominio y sometimiento del cuerpo del otro deviene un dominio mayor, el del comportamiento, de tal manera que al igual que el sistema se hace dueño del cuerpo y actuación del presidiario, los presos, a su vez, se hacen dueños de los cuerpos y conductas de otros presos:

En el mismo baño vi una vez cómo toda la mandancia se templaba a un adolescente que ni siquiera era homosexual [...] Además de dejarse templar, tenía que lavarles la ropa a todos aquellos hombres, cuidarle las cosas, darles parte de la comida que le tocaba. Aquellas pobres locas o los adolescentes forzados tenían que echarles fresco y espantarles las moscas como si fueran las esclavas de aquellos delincuentes (Arenas, 2008: 210).

Y es que la violencia es una constante en el espacio presidiario, tanto por parte de los mandantes como entre los propios presos. Dentro de las celdas las jerarquías de poder también se definen en función de su ejercicio. Los presos cometen asesinatos dentro del presidio por venganza, honor o cuestiones sexuales. Arenas relata un episodio vivido en la cárcel en el que una “maletero”³ se negó a entregar una caja de cigarrillos a unos presos y por ello la guillotinaron, éstos a su vez son fusilados por el crimen cometido.

El cuerpo sin cabeza de la loca se descubrió como a los tres días por la peste, porque los combatientes no entran a la celda de castigo y desde lejos se veía el cuerpo de la Macantaya y parecía que estaba durmiendo. Todos estos presos fueron llevados a la prisión de La Cabaña y fueron fusilados (Arenas, 2008: 214).

La violencia ejercida sobre el otro –entre unos y otros presos– en ocasiones se desplaza sobre el propio cuerpo, es decir, el suicidio. En este caso, el preso ejerce un poder corporal sobre sí mismo y decide quitarse la vida por la razón de no soportar el poder que otro ejerce sobre él.

Siguiendo con el tema central del cuerpo en prisión, Reinaldo Arenas comenta que los homosexuales (*cuerpos desviados* para el sistema) sufrían una doble marginación: ser presos y ser homosexuales, y debido a su orientación sexual “ocupaban las dos peores galerías del Morro [...] unas

³ Arenas emplea este término utilizado en la cárcel para designar a las locas que cobran por transportar distintas cosas en el culo –cajas de cigarrillos, dinero, pastillas, crucifijos, etc.– para que no lo requisen los guardias.

galeras subterráneas [...] era un sitio asfixiante y sin baño” (206). Los cuerpos homosexuales –llamados despectivamente “maricones” o “locas”– son agredidos con fuerza, golpeados con furia por los soldados que de nuevo despliegan su poder sobre el más débil y lo condenan al castigo físico por capricho. Es curioso cómo Reinaldo Arenas, al igual que otros escritores cubanos que tratan el tema carcelario, intertextualmente alude a la *Divina Commedia* de Dante para hacer una comparación con sus criaturas del *Inferno*:⁴ “Aquella galera de las locas era, realmente, el último círculo del Infierno” (206); el espacio carcelario se convierte en un inframundo habitado por seres marginales que son castigados y sometidos a un poder que los anula como individuos.

Una de las formas del ejercicio del poder en su aspecto más malvado es el sometimiento de esos cuerpos discriminados a condiciones de vida insalubres dentro de las prisiones. El cuerpo del preso es castigado físicamente, esta vez con otra forma de violencia, a través de la insalubridad y de la inanición. De esta manera sórdida y desgarrada describe Reinaldo Arenas la podredumbre y el hedor en el que vivían los presos comunes:

La peste y el calor eran insoportables. Ir al baño era ya una odisea; aquel baño no era sino un hueco donde todo el mundo defecaba; era imposible llegar allí sin llenarse de mierda los pies, los tobillos, y después, no había agua para limpiarse [...] Se almorzaba a las diez de la mañana y la comida no era hasta las seis o las siete de la noche; si uno no guardaba el pan, se moría de hambre con aquella cantidad miserable de comida que nos daban [...] La peste se había impregnado en nuestros cuerpos como parte de nosotros mismos porque el acto de bañarse era otra cosa casi teórica (Arenas, 2008: 205, 209-210).

El razonamiento del poder sería el siguiente: la supuesta impureza moral de esos presos los hace merecedores de una impureza física, por lo que ya que han cometido un delito –asesinar, violar, mantener conductas homosexuales– debe ser castigado (sin comida ni higiene o en una mísera celda) de tal manera que el cuerpo refleje esa falta moral. Otra de las penas frecuentes en presidio es llevar al preso a la llamada “celda de castigo”, el peor lugar de la prisión. Arenas fue enviado a una de ellas durante una semana antes de ser sometido a un interrogatorio y la describe como un espacio sórdido e inhumano:

[...] con piso de tierra, y donde no podía ponerme de pie porque no tenía más de un metro de alto; la cama no era una litera, sino una especie de camastro de hierro sin colchón, las necesidades fisiológicas había que hacerlas en un

⁴ Me refiero a José Martí y a Carlos Montenegro. El autor que inaugura el discurso de la literatura carcelaria cubana afirma en su obra *El presidio político en Cuba* (1871) que “Dante no estuvo en presidio” y que si hubiera estado sobre “esas bóvedas oscuras” no hubiera pintado su *Inferno* sino que “las hubiera copiado, y lo hubiera pintado mejor” (Martí, 1995: 37). Por su parte, Montenegro, en su novela *Hombres sin mujer* (1938) y en varios relatos de *El Renuevo y otros cuentos* (1929) también alude a las figuras dantescas del Infierno, por ejemplo en el cuento “La cárcel” donde el narrador en tercera persona compara a los presidiarios con personajes de la obra de Dante: “las últimas claridades del día ponen en los rostros de los que pasean – hombres en cueros que fingen ilustraciones de la *Divina Comedia*– reflejos dramáticos” (Montenegro, 1929: 174).

huevo y no tenía ni un jarro para tomar agua. Aquel sitio era como el centro de abastecimiento de los carárganos y las pulgas [...] Allí no era posible ni quejarse; era la incomunicación y la desesperación absolutas (Arenas, 2008: 222).

En la cárcel el poder no solo se ejerce a través de la violencia como hemos visto (verdugo-víctima/cuerpo poseedor-cuerpo poseído) sino también a través de la vigilancia (cuerpo vigilante-cuerpo vigilado), pues, además del castigo, otro de los mecanismos de control del cuerpo del presidiario es la vigilancia.⁵

Por un lado, la vigilancia del cuerpo del preso se da cuando se le somete a un registro antes y después de las visitas o cuando resulta sospechoso por si lleva algo “fuera de lo estipulado por la cárcel” (Arenas, 2008: 213). Los soldados miran el cuerpo desnudo del presidiario y lo palpan, asumiendo un poder sobre el cuerpo observado/registrado/vigilado, manejándolo a su antojo como si de un muñeco se tratara. Arenas narra el abuso de este “poder corporal” que se cometía por parte de los soldados, ya que en ocasiones el objeto de esas requisas era “poder ver los cuerpos desnudos de los presidiarios, poder verles el sexo y las nalgas a los presos” (213) y además “humillarlos, haciéndoles abrirse las nalgas de ese modo, siendo muchachos varoniles” (213).

Y por otro lado, –utilizando el término de la estructura arquitectónica panóptica de Bentham⁶ analizada por Foucault (2011: 229-264) –el preso es vigilado *panópticamente* por otros presos y por los mandantes. Arenas relata que entre los presos comunes se introducían clandestinamente personas pertenecientes a la Seguridad del Estado “para informar sobre cualquier actividad política que tuviéramos los presos en la cárcel” (Arenas, 2008: 215), por lo que el Estado controlaba a los presos mediante agentes ocultos. Asimismo, también los propios reos formaban parte de estos mecanismos de vigilancia-delación y acusaban “a los otros sin ningún escrúpulo con tal de obtener algún privilegio” (233). De este modo, el sistema carcelario se convierte en un espacio vigilado por cada uno de sus ángulos donde el cuerpo del presidiario es blanco común para las distintas jerarquías de poder.

En los interrogatorios se aúnan los mecanismos de control sobre el individuo: el castigo (las torturas) y la vigilancia (conocer cada uno de los detalles de la vida y comportamiento del interrogado). Arenas narra su paso por los interrogatorios de la Seguridad del Estado cubano donde querían que confesara quiénes lo habían ayudado y cómo había enviado al extranjero tanto sus manuscritos como la

⁵ Este tema de la vigilancia como mecanismo disciplinario carcelario es ampliamente desarrollado por Michel Foucault en *Surveiller et punir* (1975).

⁶ Jeremy Bentham diseñó en 1791 un modelo arquitectónico de cárcel que llamó “Panopticon” el cual constaba de una torre central de vigilancia y de un edificio periférico anular compuesto por celdas. Este modelo panóptico de vigilancia propone que el inspector situado en la torre central puede observar a todos los presos sin ser visto jamás.

denuncia sobre la persecución a la que había sido sometido. Para sacarle información varios tenientes lo amenazan –“aquí te podemos desaparecer, te podemos aniquilar y nadie se va a enterar” (226)– y debido a que teme ser torturado –en las celdas había unos tubos por los que se suministraba vapor a la celda cerrada para ahogar al preso–, al final realiza una confesión en la que reniega de su homosexualidad y de su carácter contrarrevolucionario⁷ y se compromete a rehabilitarse ideológica y sexualmente y “trabajar para el Gobierno y escribir novelas optimistas [...] y no volver a tener nunca más contacto con el mundo occidental, ni escribir ni una línea contra la Revolución cubana” (229-230).

Del control corporal del individuo hemos pasado a un control ideológico, es decir, el ejercicio de poder de los superiores sobre los presos no solo afecta al cuerpo del individuo (que puede ser golpeado y vejado) sino a su ideología (cambio de la sustancia de pensamiento propio). A través de estos mecanismos de poder, el preso es aniquilado física (cuerpo castigado con suma violencia) y psicológicamente (cuerpo transformado en su ideología). Arenas expresa esta sensación de dejar de ser uno mismo una vez arrebatado el cuerpo y la psique:

Antes de la confesión yo tenía una gran compañía; mi orgullo. Después de la confesión no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía [...] Después de mi confesión, podían eliminarme hasta físicamente. Ahora, estaba solo con mi miseria. Nadie podía contemplar mi desgracia en aquella celda. Lo peor era seguir existiendo por encima de todo, después de haberme traicionado a mí mismo y de haber sido traicionado por casi todos (Arenas, 2008: 231).

Este ejercicio de poder sobre la ideología de los presos se hace evidente en los llamados círculos de estudio realizados en la azotea y que “consistían en leer de manera monótona los discursos de Fidel Castro y estar de acuerdo con todo lo que decía” (235). Arenas relata que un testigo de Jehová se negó a leer y el oficial “le entró a culatazos con el fusil y lo tiró en el suelo; allí lo pateó mientras le pegaba con el rifle en la cabeza, en el vientre, en las costillas” (236). De nuevo, la violencia es ejercida contra aquel que pone en duda el origen del poder y se niega a ser sometido ideológicamente.

El control total del individuo ejercido en el presidio, Arenas lo proyecta en el exterior (el afuera), en la ciudad de La Habana: “me decía a mí mismo que, finalmente, también La Habana no era sino otra

⁷ Recuérdese el caso Padilla y su “autocrítica”. Este ha sido un tema tratado, entre otros, por Guillermo Cabrera Infante en *Mea Cuba* (1992) y por Rafael Rojas en *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (2006). Reinaldo Arenas menciona en *Antes que anochezca* que cuando lo llevaron a una granja de rehabilitación (una prisión “abierta”) vio de lejos a Heberto Padilla “blanco, rechoncho y desolado, era la imagen de la destrucción. A él también habían logrado «rehabilitarlo»; ahora se paseaba por entre aquellos árboles como un fantasma” (Arenas, 2008: 241). La llamada “rehabilitación”, fingida o no, deforma la identidad del individuo convirtiéndolo en otro ser, un fantasma errante por las calles de La Habana. Esta misma imagen fantasmal la aplica Abilio Estévez a Virgilio Piñera, escritor que sufrió una gran marginación en los últimos años de su vida y que según Estévez entre 1968 y 1979 ya estaba muerto, se había “fantasmado” (Estévez, 2009: 30-37).

prisión” (233). Partiendo de la imagen de Martí de Cuba como “un presidio rodeado de agua” (Martí, 1975: 168)⁸ podemos constatar que también en Reinaldo Arenas la cárcel entonces es un reflejo –un microcosmos– de todo un país sometido al poder de aquellos que intentan controlar y manipular el espacio corporal e ideológico de sus habitantes.

2. PERROMUNDO O EL CUERPO DEFORMADO

La novela de Carlos Alberto Montaner que hoy conocemos bajo el título de *Perromundo* (1972) en un principio iba a llamarse *El polvo aquí encerrado* haciendo explícita alusión al epitafio de Shakespeare “forbear to dig the dust enclosed here” (Shakespeare, 2007: 463) y estableciendo una íntima relación entre el espacio carcelario y el sepulcro. La cárcel es para el prisionero la muerte en vida, ser condenado a presidio significa prácticamente ser condenado a vivir muriendo. De hecho, el título escogido de manera definitiva, *Perromundo*, también señala las condiciones miserables e indignas en que viven los presos. Este libro más allá de denunciar el sistema penitenciario cubano que ejerce su poder controlando ideológicamente al individuo para que este no dañe el régimen totalitario bajo el que se mantiene, pretende aproximarnos a lo más íntimo del individuo-presos a través de una incursión externa e interna a su día a día. A diferencia del libro autobiográfico de Arenas, Montaner explota distintos mecanismos narrativos ficcionales para acercarnos a esta sórdida realidad. A través de diversas perspectivas narrativas (en primera, segunda y tercera persona) vamos conociendo el estremecedor universo bajo el cual viven Ernesto Carrillo y sus compañeros, inmersos en un callejón sin salida al negarse al plan de adoctrinamiento propuesto por el gobierno y declararse “plantados”.⁹

La cárcel es un espacio de privación para el preso: carece de libertad, carece de condiciones salubres, carece de comida y también carece de mujeres: “la cárcel te priva de la hembra” (Montaner, 1985: 142). Al igual que en la novela de Carlos Montenegro, *Hombres sin mujer* (1938), se introduce en *Perromundo* la cuestión del universo carcelario masculino sin mujeres “donde el erotismo es una forma de tortura” (143). En este caso, Montaner no desarrolla tan explícitamente como Montenegro las inclinaciones sexuales homoeróticas pero sí introduce una escena en la que un preso es juzgado por sus compañeros tras haber tocado a otro mientras dormía. Poniendo en evidencia la homofobia latente que crece entre rejas el preso es tachado de “enfermo” y “homosexual miserable” (210).

⁸ José Martí en un discurso en honor al poeta José María Heredia pronunciado en Hardman Hall, Nueva York, el 30 de noviembre de 1889 utiliza esta imagen de la isla-cárcel: “Y Cuba, tan bella como Grecia, tendida así entre hierros, mancha del mundo, presidio rodeado de agua, rémora de América” (1995).

⁹ En esta misma línea debemos hacer referencia a la novela de Hilda Perera *Plantado: en las prisiones de Castro* (1981) cuya temática se aproxima a la novela de Carlos Alberto Montaner.

En esta obra el presidio se presenta como un espacio deshumanizado en el que no hay individuos sino masa. El sistema se ensaña con los presidiarios ya que los controla y los disciplina para domesticarlos. La homogeneización de los presos (a través del uniforme o corte de pelo) daña la individualidad de cada uno de ellos y los convierte en seres difícilmente diferenciados.

El grupo. La comunidad. La colmena. El coral. La madrépora. La jauría. La manada. La piara. La mancha. La mancha de hombrecitos iguales, con iguales dolores, con iguales esperanzas, con iguales uniformes. Los uniformes amarillos. La P en la espalda. La P en las piernas. La P en el pecho (Montaner, 1985: 26).

El poder de homogeneizar al preso se basa no solo en el aspecto físico –la homogeneización corporal a través del uniforme y aspecto– sino también en uniformar el comportamiento –la homogeneización conductual– a través de la repetición y la rutina: “Todo conspira para aplastarme la consciencia encharcándome el cerebro en una pastosa rutina [...] pero no será mi vida sino una estúpida repetición de ademanes, posturas y palabras que tomarán el lugar de ella. La prisión, es una forma de enajenación” (49). Ante este doble proceso de homogeneización el personaje de la novela se mantiene firme en ese *cuerpo resistente*– a diferencia de los que aceptan el adoctrinamiento– y su actitud es de rebeldía y negación ante cualquier intento de control corporal e ideológico: un Luzbel en el espacio carcelario que se resiste ante un sistema que controla y manipula ideológicamente. A pesar que en el presidio el cuerpo y la identidad del individuo se va consumiendo –“tú vas dejando de tener perfiles” (52)–, el protagonista de esta novela lucha por conservar “ese yo con dientes y uñas” (54) optando por ser *cuerpo resistente* y no *cuerpo sometido* a pesar de los inconvenientes que ello conlleva. Los que se mantienen firmes a sus ideas –de mil doscientos pasan a trece– habitan ese “rincón del infierno”¹⁰ (20) destinado al horror y al aislamiento. Es curioso observar cómo ese *cuerpo resistente* de Carrillo en ocasiones vacila en su resistencia; por ejemplo, cuando le dice al alcaide que de ninguna manera se someterá al plan de rehabilitación ni utilizará su influencia sobre los otros presos “no pudo evitar la duda sobre la naturaleza más íntima de lo que decía. Temió jugar al héroe, luego se sintió cabal, auténtico otra vez” (102), pero finalmente “solo siente la vida rebelándose, negándose, apretando los puños, indignándose, protegiendo su intimidad con las uñas, defendiendo su dignidad a puñetazos” (109) a pesar de salir en desventaja en esa lucha agónica entre el poder y uno mismo. Carrillo no puede, como hacen otros, jugar al “Juego de la Doctrina” para salir de la cárcel –eso significaría dejar de ser él mismo, “renunciar a toda una perspectiva de la existencia” (174)– ya que para él la única forma de llegar a ser libre de verdad es renunciar a serlo, es decir, renunciar a la deformación o

¹⁰ Se repite, al igual que en la autobiografía de Arenas, esta concepción del espacio carcelario como un espacio infernal. Si en aquella la intertextualidad venía de la mano de la obra de Dante en este caso será el imaginario religioso y mitológico el que actúa de intertexto. En esta novela el personaje se presenta como un Luzbel de la prisión (Montaner, 1985: 50) –una especie de ángel caído desobediente– que considera a los jueces “cancerberos de los dogmas” (Montaner, 1985: 51) y que se convierte en espectador del “Juicio Final” (Montaner, 1985: 37) al que es sometido otro compañero.

desvirtuación de su propia identidad. El protagonista propone que elegir “salir de esta cárcel, disfrazado ideológicamente” por encima de quedarse “adentro eligiendo la rebeldía” (176) es una cuestión de relación de poder entre amo (ser dominante) y animal (ser dominado) donde este último elige “el trote en que no le azoten” (176) El texto de *Perromundo* plantea una interesante elección entre escapar del infierno de la cárcel a cambio de fingir/disfrazarse/transformar su ideología o cumplir la condena impuesta pero sabiendo que se ha vivido según las propias decisiones.

La entrada del personaje principal al presidio y a su galera específicamente, es presentada a modo de secuencia cinematográfica en la que el preso va siendo consciente poco a poco del nuevo espacio habitado. La utilización de la segunda persona en la narración le confiere a la descripción una objetividad y subjetividad sintetizadas:

Te duelen las muñecas. El guardia se detuvo mecánicamente. Extrajo una llave grande de la argolla de la cintura. La llave enorme gira sin dificultades. La reja se queja de sus achaques. Entrás, con las manos liberadas, en la galera tubular (Montaner, 1985: 29).

Es curioso cómo el preso, a medida que se introduce en la galera, va descendiendo hacia lo más miserable del espacio carcelario en una especie de bajada al infierno¹¹ en el cual habitan seres terribles:

El piso está frío [...] en las deformidades del suelo se ha empozado agua sucia. No puedes evitar que tu cabeza se encharque. Debe haber alimañas. Te horroriza pensarlo. Ratones, cucarachas y todos los maldecidos bichos que se citan con el hombre en el momento de sus miserias (Montaner, 1984: 30).

Este descenso se hará mucho más explícito en el capítulo VII de la tercera parte de la novela (“Con el olor de la aventura has vuelto a la vida”) en el que varios presos rebeldes deben limpiar los sótanos. Esta bajada real a la parte inferior de la cárcel metaforiza de nuevo un descenso a los infiernos, a la parte más sórdida del mundo y del ser humano: allí no hay ventanas, “todos los movimientos son vejaminosos, humillantes: se entra de nalgas y se camina encorvado” (165), hay un fuerte hedor y las ratas, muertas o vivas, pululan como fantasmas por ese espacio inmundo. Es en el sótano donde el preso Carrillo se enfrenta a sus propios miedos, a su propia identidad y Montaner utiliza el monólogo interior para plasmar esta angustia existencial del presidiario:

Asco. Hedor. Ratas enloquecidas. Sabandijas: terror. Chillen bien. Chillen duro. [...] De pronto yo entre las ratas. Entre el asco. Entre el hedor. [...] Miedo y asco. Miedo al asco. Miedo al eco. Miedo a las ratas. Miedo a mí mismo entre

¹¹ Ya comentamos en *Antes que anochezca* la intertextualidad con la *Divina Commedia*, de Dante, y su *Inferno*. En este texto encontramos de nuevo esta imagen de la cárcel como espacio infernal.

las ratas. [...] Una pezuña me aprieta el estómago, me estruja por dentro. Cien cuervos negros me comen el corazón. Siento cómo me mastican el alma. Cómo me escupen los ojos. [...] He hollado el infierno y eso se paga caro. Hozar el averno. Hollar el infierno. [...] El sótano. El sótano-mundo. Debajo de cada hombre hay un sótano lleno de ratas. Debajo de cada hombre anidan arañas y el agua se empoza [...] Había olvidado esa angustia remota y ahora resurge. Aquelarre de angustias, de ratas, de miedos. Estoy molido de dolor, los músculos se me han roto, quién sabe si comidos por las ratas (Montaner, 1985: 169-170).

El nuevo presidiario al instalarse en el espacio de la celda siente una transformación corporal e identitaria, ha pasado del disfraz de “héroe” –un asesino y terrorista contrarrevolucionario– a ser “un hombre pequeñito” encerrado que “comienza a luchar contra el uniforme, la rutina y la muchedumbre” (30). El proceso de adaptación al nuevo espacio es arduo para el preso, ha sufrido una reducción de territorio, una minimización tal, que el cuerpo –como en el caso de Reinaldo Arenas– se resiste a aceptarlo:

No tienes más hábitat que tu perfil y la noción del ente intruso va desdibujándose. Siempre tienes un rostro a menos de centímetros, o un codo, o una oreja. La existencia se te va haciendo pastosa, densa, imprecisa [...] Una suma implacable de hombres y cosas, sin el menor concierto. [...] Cielo e infierno juntos (Montaner, 1985: 33).

La manipulación a la que se ven sometidos los presos cuando contra ellos se ejerce un poder brutal e irrefutable que actúa según sus intereses, es simbolizada en la novela a través de la inserción de una escena teatral en la que varios encapuchados juzgan al preso Mario Ordaz y lo condenan a pena de muerte. El protagonista Ernesto Carrillo –espectador de la escena cuyos “dos ojos rojos miran azorados” (39) – es consciente del cariz teatral de la situación penal y el tratamiento de control sobre el “cuerpo político” del preso: “¿Es que no se dan cuenta –¡Dios, no se dan cuenta!– que estamos siendo fantoches de un tinglado absurdo?” (38).

La división del espacio carcelario en distintos subespacios es presentada por un narrador omnisciente en la tercera parte de la novela (“De la manga de saliva brotó un conejo de hostilidad”) y ello nos da una visión totalizadora de ese espacio de control y vigilancia: el patio del penal y el muro que lo rodea, así como dieciséis galerías que “desaguan su marea viscosa, amarilla y moteada de letras Pes, por las viejas baldosas” (57). En estos subespacios se agrupan los distintos grupos de presos –los campesinos, los estudiantes, los tuberculosos, etc.– y también los guardias que ejercen su poder a través de la mirada –“custodian el penal desde el techo de las galerías” (Montaner 1985: 57) o a través de la violencia–“tienen el dedo resbaloso y están deseoso de abrirle el cráneo a tiro a cualquiera que les provoque” (59). El uso de la violencia en el penal por parte de los superiores –el ejercicio del poder a través de la fuerza– está determinado por la sumisión/rebelión del preso y por su obediencia/desobediencia o afiliación/oposición al gobierno. Según el jefe del penal los guardias son el gobierno –los guardias representan corporalmente la

ideología del gobierno— y aquel que desobedezca a los guardias “desobedece al gobierno y hay que darle dos tiros” (59), por lo que los presos rebeldes “con su conducta ofenden la generosidad del gobierno que les ha respetado la vida en lugar de matarlos que es lo que merecen todos los que se oponen al gobierno” (61). Carrillo, el protagonista de la novela, sufre este abuso de poder por parte de los guardias ya que al gritarles “asesinos” le dan un culatazo y le parten la cabeza: la rebeldía se traduce en que el cuerpo del preso es golpeado con violencia y confinado a una celda de castigo, como en el caso de Reinaldo Arenas; un cuerpo doblemente condenado al dolor¹² por la herida —“la sutura de la cabeza tensaba aún más la piel estirada, produciéndole una implacable molestia” (Montaner 1985: 61)— y por la reducción espacial a “un hueco oscuro en el cual sólo era posible mantenerse de pie” (61). Es interesante anotar que el *cuerpo resistente* de Carrillo provoca en los demás presos un respeto profundo en tanto que soporta el dolor físico con estoicidad: aquel que defiende sus ideas a pesar de que sabe que será castigado por ellas posee un status mayor de poder con respecto a aquel que se somete al sistema evitando el castigo físico.

La capacidad para tolerar los sufrimientos establece jerarquías entre los hombres. Sus veintisiete años y su cuerpo espigado no impedían que los ancianos le mirasen con cierto respeto y los coetáneos con franca devoción. El que sabe tragarse los gritos, y morderse los labios a tiempo, y soportar los dolores de pie, ocupa una garita especial en la complejísima estructura valorativa de los hombres (Montaner, 1985: 64-65).

El nuevo alcaide del Presidio Político Central, Horacio Barniol, propone a los presos una “oportunidad de rectificación” (67) en la que el preso se someterá a una limpia ideológica —“habrá que purificarse a cada vuelta hasta que emerjan del albañal completamente limpios y avergonzados de la vida pasada” (67)— para incorporarse posteriormente a “las filas del gobierno” (66). Esta cura ideológica planteada pone en evidencia el poder de control ideológico al que es sometido el preso político en la cárcel. La *guérison* a la que hace referencia Foucault (2011: 17) —la cura moral— es transformada en cura ideológica; en el preso político lo que se intenta rectificar no es su comportamiento sino su ideología y en este caso el “cuerpo político” es doblemente político ya que por un lado es el cuerpo sobre el que se ejerce el poder de los superiores (a través de la violencia o el castigo), y por otro lado ese poder va dirigido a cambiar los ideales políticos del individuo.

El “Plan de Rehabilitación” propuesto tiene como objetivo reformar a los presos —darles una nueva forma a sus “cuerpos políticos” y “cuerpos dóciles”— es lo “mejor para ellos y mejor para el Gobierno” (99) y les ofrece a aquellos que se integran en los cursos doctrinarios distintas ventajas con respecto a aquellos

¹² Recordemos que el dolor físico en la prisión se convierte también en dolor psíquico como bien describía Martí en *El presidio político en Cuba* (1871) “Dolor infinito debía ser el único nombre de estas páginas. Dolor infinito, porque el dolor del presidio es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia, y seca el alma, y deja en ella huellas que no se borrarán jamás” (Martí, 1995: 37).

que se niegan a hacerlos, tales como recibir visitas con frecuencia, la posibilidad de ser llevados a una granja penal, reducción de la condena, mejor comida, etcétera. En la novela, Carrillo pone en cuestionamiento esta “reforma” de los presos ante el funcionario Barniol ya que estos pueden fingir reformarse sin hacerlo en realidad, pero el alcaide le asegura que con que finjan que se reforman bastará porque de este modo se habrán “deformado” y por lo tanto habrán dejado de ser eso que eran; la dicotomía *reformarse/deformarse* forma parte de ese plan de rehabilitación cuyo único fin es transformar la identidad del preso en otra, bien mediante la adquisición de otra forma –un nuevo cuerpo político adoctrinado– bien mediante la desvirtuación de la suya propia –un mismo cuerpo político deforme –:

Al principio tratan de confundir poniéndose un disfraz, pero al cabo descubren que han llevado el disfraz demasiado tiempo para quitárselo de un tirón. Si no se reforman, al menos se deforman [...] Nosotros preferimos reformarlos, pero si tratan de engañarnos ellos mismo se deforman (Montaner, 1985: 100).

Aquellos presos que se someten al plan de adoctrinamiento son vistos por los rebeldes como traidores. “A todos se les han ido doblando las rodillas” (19), afirma Carrillo, es decir, el *cuerpo resistente* – que ha luchado por mantener su integridad e ideales, el que se ha “realizado en la rebelión” (80)– se convierte, al aceptar la doctrina, en *cuerpo sometido* que acepta ser transformado ideológicamente, en definitiva, acepta ser otro. El mecanismo de control en este caso llega a tal extremo que el individuo deja de ser él mismo y es suplantado por otro más acorde con los ideales del sistema. El presidiario sufre un proceso de transformación de identidad y lo acepta por pura supervivencia; es un disfraz impuesto como tantos otros usados en la cárcel para mantener una jerarquía de poder entre los mismos presos. “Traidores”, “cobardes”, “pendejos”, “maricones”, “miserables”, “vendidos” o “vendepatrias” (112) son los calificativos que los nuevos adoctrinados reciben de sus compañeros. Todos comparten el mismo espacio carcelario y los rebeldes lo ven injusto ya que si “han decidido correr una suerte distinta a la del resto, deben alejarse del grupo” (120) pero los superiores quieren controlar las relaciones entre uno y otro grupo y saben que “la convivencia con esos cincuenta hombres acabaría por quebrar la resistencia del resto” (119). Esta tensión entre los cuerpos resistentes y los sometidos llega a su grado máximo cuando uno de los rebeldes, el Ronco Matías, –*cuerpo resistente*– mata a uno de los adoctrinados, el haitiano Musiú, –*cuerpo sometido*– mientras duerme. Es aquí donde el preso ejerce su poder dentro de la celda –en este caso es el status ideológico el que justifica el crimen sobre otro preso: “lo maté por traidor” (137)– a través de la violencia; de manera similar los superiores ejercen su poder sobre el asesino –en este caso la jerarquía se impone– y le pegan un tiro en la cabeza.

En el último capítulo de la novela (“Lo que está dentro del cañón”) los “plantados” –unos cincuenta

presos que finalmente pasan a ser trece— son trasladados a una granja penal donde viven en condiciones infrahumanas. La novela se inicia con una mísera descripción del espacio carcelario donde los presos “plantados” viven inmersos en el hedor, el hambre y el frío. Al igual que en la obra testimonial de Reinaldo Arenas los carceleros castigan su renuencia a ser “cuerpo dócil”, en palabras de Foucault, en definitiva, a su doctrina.

La miseria pendonea en las caras. Trota el miedo a la muerte en el ambiente [...] La tripa duele de hambre. El brazo de cansancio. El pecho de soledad. Falta comida, descanso y compañía. También escasea Dios. Se ha fugado. [...] En una esquina un hueco hediondo enamora a las moscas. Sobre él se acucillan los hombres y excretan [...] La fetidez se eleva como una oración (Montaner, 1985: 17).

Los superiores ejercen un poder extremo sobre aquellos que se resisten a la conversión ideológica, el castigo físico en este caso es mucho más intenso. El traslado de la cárcel a la granja penal lo hacen en un camión de reses y así como animales son tratados los reos, hacinados en un espacio cerrado son sometidos a un proceso de deshumanización total; en ese recorrido mueren nueve presos: “Temes, seguramente como todos, morir asfixiado. Pero mientras los demás ahuyentan a gritos el horror o la muerte, tú lo paladeas” (225).

Trabajar en el cañaveral dieciocho horas diarias mientras el sol quema es el día a día de los “plantados” y si no cumplen con su deber son golpeados: “[El sol] me quema la espalda. Me la come a mordidas. Me cocina el cráneo. Me lo cuece. [...] Si me caigo, palos. Si no puedo más, palos” (234). El cuerpo vejado, deshecho, hambriento del preso deja de ser su propio cuerpo para convertirse en otro cuerpo, desconocido para sí mismo, fantasmal, un espectro entre espectros; el poder de control sobre el preso a través del castigo (golpes, insalubridad, inanición) lo convierten en un no-ser: “Soy ése. Mírate bien, eres ése. Mírame bien, soy ese. ¿Eres yo? ¿Soy tú? Yo espejo-espectro-tú [...] ¿Dónde están mis ojos, mi carne, mis dientes, mi pelo? Dímelo, espectro. ¿Qué soy? Soy no” (239).

El objetivo del Estado con respecto a este tipo de presos rebeldes es hacerlos desaparecer, bien mediante la conversión, bien mediante su eliminación; y estos “plantados” son eliminados en tanto que seres humanos sometidos a innumerables penas o directamente asesinados, como es el caso del protagonista Ernesto Carrillo que al final de la novela es interrogado por el teniente y el alcaide que le plantean la siguiente disyuntiva: “o acepta la rehabilitación o no nos queda otro remedio que eliminarlo. No hay otra alternativa” (251).

El protagonista analiza a conciencia su conducta y su identidad –“verse actuar, verse ser” (109); y

con esta autovigilancia nos encontramos en el espacio carcelario un triple panoptismo: “verse viéndose ser” (109), el que ejerce el poder superior sobre el preso, el que ejercen los presos entre ellos y el que el preso ejerce sobre sí mismo con sus “cien espías alertas” dentro (179) como un Argos de sí mismo. Este poder de control a través de la mirada hacen del presidiario un ser vigilado “por ojos que se espían, que te espían y que velan por tus actos, mientras se espían ellos mismos y velan por sus actos” (109).

3. CONCLUSIONES

Tal y como hemos visto en el análisis de *Antes que anochezca* y *Perromundo*, la jerarquía de poder se pone de manifiesto en estas obras literarias de temática carcelaria para someter al preso dentro de un conjunto de relaciones donde se ha decidido situar a los hombres según su ideología a un lado u otro del sistema. La víctima del régimen carcelario es el propio preso y es a través de su corporalidad –como “cuerpo político” o “cuerpo dócil”– que Reinaldo Arenas y Carlos Alberto Montaner han querido mostrar su sometimiento a los mecanismos abyectos que conforman el sistema penitenciario.

Dentro de este espacio de poder se establecen dos roles corporales altamente diferenciados: el del *cuerpo dominante* que ejerce el poder de forma abusiva y con el fin de mantener intacto ese control y el del *cuerpo dominado* que debe someterse a ese poder y que es animalizado, cosificado, torturado o incluso, eliminado– con el fin de que la maquinaria carcelaria siga funcionando. Paradójicamente estos mecanismos de sometimiento y sumisión en ocasiones se proyectan entre los propios presos, los cuales también forman parte de una jerarquía de poder y poseen un status dentro de presidio por sus características físicas –su fortaleza, agresividad, violencia–, sus contactos o pertenencias materiales.

Sin embargo, esta dicotomía de cuerpo dominante-verdugo / cuerpo dominado-víctima es subvertida por la aparición de un nuevo rol: el *cuerpo resistente*, a través del cual el preso no quiere verse subyugado por el sistema ni transformado en otro individuo para así adquirir beneficios, sino que su modo de acción se basa en resistir esa *docilidad*, esa *transformabilidad* impuesta para no dejar de ser él mismo, no dejarse atrapar por la deshumanización y desintegración de los mecanismos de la cárcel.

A través de estas dos miradas tan diferentes –la de un homosexual contrarrevolucionario y la de un “plantado”– llegamos a un punto en que convergen sus reflexiones sobre el presidio. La concepción de que este es un espacio degradante donde el individuo se desintegra física y psíquicamente pero donde la escritura se alza también como arma de resistencia ante ese “dolor infinito” de la experiencia carcelaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, R. (2008). *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets.
- Bejel, E. (2001). A Prison House of Womanless Men. En *Gay Cuban nation*, 78-91. Chicago; London: The University of Chicago Press.
- (2006). Sexualidad carcelaria en *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro. *Anales de la Literatura Española*, 31-1, 269-286.
- Cabrera Infante, G. (1992). *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Estévez, A. (2009). Un fantasma llamado Virgilio Piñera. *República de las Letras*, 114, 30-37.
- Flores, B. (2008). La retórica de la autobiografía en *Antes que anochezca*. En *Del alba al anoecer. La escritura de Reinaldo Arenas*, 127-144. Madrid: Iberoamericana.
- Foucault, M. (2011). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- Fowler, V. (1998). *La maldición: una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas.
- Fuguet, A. (2008). *Mi cuerpo es una celda: una autobiografía*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Martí, J. (1995). *El presidio político en Cuba, último diario: y otros textos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- (1975). *Obras completas. Volumen 5*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Montaner, C. A. (1985). *Perromundo*. Barcelona: Plaza&Janés.
- Montenegro, C. (1929). *El Renuevo y otros cuentos*. La Habana: Ediciones Revista-Avance.
- (1959). *Hombres sin mujer*. México: Nuevo Mundo.
- Perera, H. (1985). *Plantado*. Barcelona: Plaza & Janés.

Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

Shakespeare, W. (2007). *Shakespeare's poems*, London: Arden Shakespeare.

Suárez Rivero, E. (1978). El estilo literario de *Perromundo*. En *La narrativa de Carlos Alberto Montaner: Estudios sobre la nueva literatura hispanoamericana*, 59-89. Madrid: Cupsa Editorial.



factory at night, Crystalline Radical

La disciplina di fabbrica. Uno studio
tematico. Analisi di *Donnarumma
all'assalto* di Ottiero Ottieri e
Vogliamo tutto di Nanni Balestrini

GIORGIO CORATELLI
Università di Siena, Italia

ABSTRACT: In questo articolo analizzo la rappresentazione della fabbrica come “struttura disciplinare” in due romanzi italiani della seconda metà del Novecento. Dopo aver esposto un approccio rivisitato della critica tematica sulla base della semiotica, considerando il concetto di “disciplina”, analizzo la messa in scena della fabbrica, soprattutto delle relazioni di sapere e dei rapporti di potere, in *Donnarumma all’assalto* di Ottiero Ottieri e *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini. Infine presento due approcci connessi di epistemologia e politica della letteratura per studiare le relazioni tra testo e realtà nel campo letterario.

PAROLE CHIAVE: struttura disciplinare, relazioni di sapere, rapporti di potere, critica tematica, semiotica

ABSTRACT: In this paper I analyze the representation of the factory as “disciplinary structure” in two Italian novels of the second half of the Twentieth Century. First I explain a revisited approach of thematic criticism on the basis of semiotics. Then, considering the concept of “discipline”, I study the *mise en scène* of the factory, especially of the knowledge relations and power relations, in Ottieri’s *Donnarumma all’assalto* and Balestrini’s *Vogliamo tutto*. Finally I present two connected approaches on epistemology and politics of literature to study the relations between text and reality on the literary field.

KEYWORDS: disciplinary structure, knowledge relations, power relations, thematic criticism, semiotics



1. PREMESSA

Questo articolo propone uno studio tematico della rappresentazione della fabbrica in due opere della letteratura italiana del Novecento. Precede qui e segue nelle conclusioni un’introduzione di metodo in cui presento i problemi che si sono posti e che orientano la ricerca.¹

Uno studio tematico non può limitarsi al campionamento di rappresentazioni di un oggetto² in un corpus di opere. Si possono muovere tre critiche a tale atteggiamento –ne farò una quarta nelle conclusioni. Primo: quali sono i limiti di corpus di tale ricerca? Si suppone a priori l’esistenza di un trascendente codice culturale (genere letterario o periodo storico), con ciò limitando il lavoro a una rubrica, sebbene erudita, di figure del contenuto. Secondo: tracciare una relazione diretta tra oggetto esterno e sua presenza nelle opere non può che essere fatto assegnando una funzione referenziale al testo. Vi si oppone ciò che scrive Genette: il testo di finzione ha una funzione paradossale di pseudo-referenza (Genette, 1991: 36), il che pone il problema del trattamento dell’oggetto nel testo. Senza ribadire l’editto strutturalista contro il reale, ci si chiede qual è il rapporto tra opera e realtà, tra oggetto reale e sua presenza

¹ Presento lo stato della ricerca di un lavoro in corso d’opera da più di un anno.

² Parlo di oggetto reale (la fabbrica), non di oggetto ideale (come il diavolo). Tale distinzione non è sempre netta (la morte è oggetto reale o ideale?). Le tre critiche riguardano gli studi sull’oggetto reale ma possono rivolgersi anche agli studi sul secondo tipo di oggetto.

nell'opera; instaurando una relazione diretta non si pone o si evade tale domanda con concetti spesso mal definiti come "immaginario" o "cultura". Terzo: si può rovesciare l'ordine dei rapporti individuando un oggetto circolante in un corpus di opere e da qui la sua presenza in un sistema culturale. Il che o rimanda alla prima critica o, se in questo modo si vuole fornire una descrizione del sistema culturale dal suo interno, allora tale descrizione non potrà che risultare contraddittoria o incompleta. Non ne voglio negare la validità, ma porre dei problemi di metodo per uno studio tematico.

Innanzitutto tra oggetto reale e sua presenza nell'opera vi è una relazione indiretta. Ciò significa prestare attenzione al trattamento dell'oggetto nel testo. Parlo di *testo letterario* come struttura semio-linguistica (Segre, 1985: 45) i cui elementi formali (forma dell'espressione e forma del contenuto) sono delle proprietà. Di conseguenza chiamo l'oggetto presente nell'opera *fatto letterario*, in quanto costruito per mezzo delle proprietà formali del testo letterario.

Vi è una relazione indiretta tra il fatto letterario e il fatto reale: quest'ultimo non è solo l'oggetto di un sistema culturale; dipende innanzitutto dalla periodizzazione che il ricercatore ricostruisce e nella quale l'aspetto culturale va considerato insieme ad altri aspetti (economici, politici e sociali). Ne deriva che il fatto reale non è un dato da prendere in sé, ma un costrutto in due sensi, storicamente determinato e ricostruito in sede di ricerca. Si potrebbe chiamarlo, con Latour (1996), un *fatticcio* (*faitiche*).

Si hanno così due problemi intrecciati: una relazione indiretta di ciò che sembrava essere lo stesso oggetto e due prospettive, storica e attuale, che si intersecano. Preciso che la prospettiva attuale può essere considerata come una prospettiva *reader-oriented* nella ricerca teorica, di una lettura a sua volta determinata storicamente e dalla quale non si svincolano i lavori né del critico né del teorico. Come tenere insieme questi elementi?

Ciò che funge da legame è il *tema*. In una relazione diretta sarebbe il denotato dell'opera e nell'opera. In una relazione indiretta il tema non si trova né nell'opera né nel reale. Parafrasando Proust e Deleuze, il tema è virtuale senza essere astratto (Deleuze, 1968: 269). Che posto occupa rispetto all'opera? Il tema è il virtuale delle *tematizzazioni* possibili (Greimas & Courtès, 1986: 394), ovvero dei percorsi di attualizzazione realizzati nei testi letterari (es. il tema della libertà e le tematizzazioni dell'evasione, della guerra civile, della lotta ecc. diversamente messe in scena). Che posto occupa rispetto al reale? Il tema è la struttura formale delle articolazioni possibili del fatticcio, ovvero delle sue attualizzazioni (es. il tema della libertà e le attualizzazioni della libertà di stampa, di sciopero, libertà sessuali ecc. nei vari periodi storici).

Il tema non è arbitrario in assoluto: come virtuale delle attualizzazioni possibili del fatto letterario e

del fatticcio, è legato alla periodizzazione che il ricercatore elabora e al corpus di opere selezionate. È il virtuale di possibilità storicamente determinate: non un oggetto concreto ma la struttura immanente alle articolazioni della periodizzazione e del testo letterario.

Questi sono i presupposti dello studio che presento. Il tema dunque non è la fabbrica ma la sua *struttura disciplinare*. Non si tratta di vedere come questa è rappresentata nelle opere, ma come vi si articola intrecciandosi con i procedimenti letterari. Non potendomi qui soffermare sulle sue articolazioni, rimando alla definizione di *disciplina* di Foucault in *Surveiller et punir* (Foucault, 1975: 139) e alla sua analisi della disciplina di fabbrica nella conferenza tenuta a Rio de Janeiro nel 1973 *A verdade e as formas jurídicas* (Foucault, 1994). Rimando anche all'importante saggio di Deleuze sul pensiero di Foucault (Deleuze, 1986).

In quest'articolo non mi occupo della fabbrica come *faticcio* ma solo come *fatto letterario*. Nelle analisi che seguono mi concentro sui due assi principali della struttura disciplinare: le *relazioni di sapere* e i *rapporti di potere*. Nella letteratura italiana del secondo Novecento vi sono due opere in cui si possono seguire le tematizzazioni dei due assi: si tratta di *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri (1959) e di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (1971). Nell'analisi della prima opera mi concentro sulle procedure di esclusione che delineano i confini della fabbrica e sulle descrizioni della catena di montaggio: è il narratore che si occupa dell'assunzione dei lavoratori e osserva le fasi di lavoro da un punto di vista scientifico, tentando di ricondurre, senza riuscirci, tutti i rapporti di potere a delle relazioni di sapere. Nel secondo caso mi soffermo sulla forma politica del testo, quindi, esaminando la messa in scena della fabbrica, mostro come vi sia una continua tensione conflittuale che trasforma lo spazio di lavoro in un campo di battaglia e proietta il protagonista dall'individuale rifiuto del lavoro alla lotta di classe, dalla fabbrica alla società, non essendoci relazioni se non in forma di rapporti di potere.

In entrambe le analisi è importante tenere conto delle procedure semio-linguistiche, in particolare della *voce* (Genette, 1972): l'identità linguistica tra narratore e personaggio non è solo un dato strutturale ma, come vedremo, ha conseguenze rilevanti sulla messa in scena della fabbrica.

I testi che analizzo si collocano in un periodo che va dal 1959 al 1980, il quale comprende due fasi economiche dell'Italia (Crainz, 1996 e 2003), il boom (1959-1971) e la crisi (1972-1980). Questa periodizzazione regge su altri aspetti sociali, politici e culturali, sui quali non mi soffermo. Considerando il contesto letterario, le due opere aprono rispettivamente alla "letteratura industriale" e alla "letteratura selvaggia" a partire da una certa serie di problemi che il testo letterario deve affrontare quando si occupa

della fabbrica. In questo senso instaurano un discorso letterario e permettono di delineare, nello stesso periodo, un corpus di opere da analizzare. Di tutto ciò dirò nelle conclusioni tornando sul rapporto tra opera e realtà.

2. OTTIERO OTTIERI, *DONNARUMMA ALL'ASSALTO*: LA RAGIONE DELLA FABBRICA

Ottieri scrisse *Donnarumma all'assalto*³ (DA) tra il 1955 e il 1957; tra il 1955 e il 1956 era stato selezionatore del personale a Pozzuoli, presso la fabbrica Olivetti (inaugurata nel 1955): da questa esperienza nacque DA.

Autore e narratore si confondono: DA è il diario di un dirigente d'azienda (semplicemente "dottore") addetto alla selezione del personale in un nuovo stabilimento costruito nel Sud, a Santa Maria, da una Società del Nord che, come l'Olivetti, produce calcolatrici. Il dato contestuale non è trascurabile: per Adriano Olivetti la fabbrica doveva essere una "comunità" (Renzi, 2008: 49), progetto basato sulla fiducia nel progresso e sull'*emancipazione* degli operai (Berta, 2001: XIV). Negli anni Cinquanta attirò vari intellettuali, assunti nell'azienda con incarichi dirigenziali, fra i quali Ottieri che, come scrisse ne *La linea gotica*,⁴ fin dal 1948, anno del suo arrivo a Milano, era in cerca di un lavoro che lo avvicinasse agli operai (Ottieri, 2009: 317). La fabbrica di Pozzuoli, disegnata dall'architetto Luigi Cosenza, immersa nel verde e in armonia col paesaggio, dalle pareti di vetro, rappresentava non la colonizzazione del Sud da parte della grande industria bensì l'*integrazione* del Sud nella comunità di fabbrica (Ochetto, 1985: 200). Condividendo questa ragione Ottieri ne percepì il limite: la fabbrica non poteva assorbire tutti i disoccupati e rimaneva un corpo estraneo al territorio.

Da un lato vi è l'ordine razionale della fabbrica: la divisione del lavoro e la procedura scientifica di assunzione, la psicotecnica, che misura abilità manuali e intellettuali del candidato. Dall'altro lato la disperazione dei disoccupati, l'esuberanza vitale e il loro rifiuto della resa (Mauro, 1965: 30). Il nome di uno di loro, il violento Donnarumma, dà il titolo al romanzo: insieme ad altri –Accettura, Chiodo, Conte, Dattilo, Papaleo– si apposta tutti i giorni fuori dello stabilimento, incrinando con la sua sola presenza l'ordine razionale.

³ Cito dall'edizione delle *Opere scelte* (Ottieri, 2009) riportando la sigla DA e il numero di pagina.

⁴ Si tratta di una raccolta di taccuini scritti tra il 1948 e il 1958 e pubblicati nel 1962.

A partire da questa rigida opposizione si delineano due coordinate per l'analisi della messa in scena della fabbrica: considerando l'opposizione "Dentro vs Fuori", si può mostrare come la psicotecnica, da strumento di misurazione interno della forza-lavoro, si trasformi in procedura di esclusione che innalza il muro che separa la fabbrica dai disoccupati, sancendo il fallimento del *progetto di integrazione*; seguendo il punto di vista del narratore sulla fabbrica e le sue riflessioni sull'organizzazione del lavoro si può sottolineare come il tentativo di condurre a relazioni di sapere i "congelati" rapporti di potere non gli permetta di comprendere gli operai e di risolvere la contraddizione del "macchinismo industriale", conseguendone l'insuccesso del *progetto di emancipazione*.

Nella riflessione sulle prove che i candidati devono affrontare emerge subito il ruolo della psicotecnica e il contrasto tra fabbrica e disoccupati: "Il colloquio e gli esami psicotecnici alzano una rete protettiva, un vaglio fra noi e loro, tra la fabbrica e il paese; sono anche la nostra difesa dalla disoccupazione. [...] *Selezione scientifica e disoccupazione si negano*" (DA: 34. Corsivo mio). Su quarantamila pochissimi passano i test. Si innalza un confine invalicabile: più che selezionare, scrive il narratore, si screma: "è più facile che un cammello passi attraverso la cruna di un ago che uno di Santa Maria attraverso l'esame psicotecnico [...] questo è un imbuto, da una parte entra un fiume, dall'altra esce solo un rigagnolo" (DA: 18). Uno dei tratti della psicotecnica è selezionare le attitudini della forza-lavoro per poterla indirizzare verso mansioni idonee alle sue caratteristiche (Gallino, 1993: 391). Ma a Santa Maria la scrematura dei candidati avviene per eliminazione, con procedure di esclusione e non di inclusione. Le tecniche di selezione non sono neutrali: colorandosi del luogo dove si svolge, la psicotecnica entra in conflitto con la disoccupazione la quale "*ridicolizza tutti gli sforzi della ragione, di cui la psicotecnica è una delle ultime figlie*" (DA: 18. Corsivo mio). L'assunzione comporta un tale scarto di soggetti che è impossibile valutare correttamente le attitudini di chi lavora (DA: 155).

La ragione, allora, difende se stessa e si appella all'oggettività della fabbrica. Lo si evince nel colloquio, quando lo sguardo del funzionario deve incrociare quello del candidato, analizzarlo "come in una fotografia a mezzo busto" (DA: 18). Gli intervistati sono tanti, passano pressoché anonimi e, dato il contesto, "l'intervista si trasforma, per forza, in una loro disperata richiesta" di lavoro (DA: 19); l'intervistatore, che non manca di umanità e vorrebbe conoscere meglio tutti i candidati, deve difendere le necessità della fabbrica, rendere accettabile "la nostra parte di razionalità e ragione" (DA: 19).

Le procedure di esclusione, "la strozzatura dell'imbuto" (DA: 19), non dipendono dal selezionatore ma dalle condizioni di equilibrio e di ordine dell'organizzazione produttiva. La fabbrica –spiega il narratore al disoccupato Accettura– ha le sue leggi; non i regolamenti disciplinari, ma la sua struttura disciplinare:

Solo l'organizzazione produttiva decide. Questa fabbrica funziona solo perché l'organizzazione guarda al futuro e ci permette di vivere. Ora l'organizzazione, –e nessuno ci può fare niente, né il direttore, né il capo del direttore, né il presidente, in alta Italia, e io meno che mai– impedisce... impedisce questa organizzazione che vengano assunti altri operai. Che dunque venga assunto lei, Accettura (DA: 62).

Il muro che divide fabbrica e paese e difende la razionalità della prima dalla disperazione dei disoccupati è alto. Dall'esterno, dal paese, di notte, lo stabilimento appare asettico e lontano “come un castello orizzontale di vetro” (DA: 78). Dall'interno la divisione del lavoro trasforma l'uomo, lo emancipa: ma se l'operaio che è dentro non è il meridionale che è fuori (DA: 156), allora si recide il legame tra cultura di fabbrica e cultura sociale. L'una deve prevalere sull'altra. Sono segni del fallimento del progetto di integrazione. Lo si è visto nella risposta del narratore ad Accettura, lo si vede con l'apparizione di Donnarumma. Questi pretende di lavorare senza presentare domanda di assunzione e svolgere i test: come gli altri disoccupati considera naturale che la fabbrica sia stata impiantata lì per dare lavoro a tutti. Minaccia narratore, segretaria e direttore, viene infine accusato di aver fatto esplodere una bomba carta. La sua presenza, il volto accigliato e l'aria di rimprovero, incombe ogni giorno sullo stabilimento, ne fende le vetrate: Donnarumma incarna la resistenza dei disoccupati contro le leggi dell'organizzazione.

La seconda coordinata conduce nello stabilimento. Le osservazioni e le esperienze del narratore si confrontano con le parole del presidente della società, che Ottieri trasse dal discorso con il quale Olivetti inaugurò lo stabilimento di Pozzuoli (Olivetti, 2001: 96-103): “*La fabbrica fu quindi concepita ... sulla misura dell'uomo...* Sulla misura dell'uomo, perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza” (DA: 104. Corsivo mio).

È il secondo tratto della psicotecnica: adeguare metodi, strumenti e ambiente di lavoro alle caratteristiche scientificamente attestate dell'esecutore medio (Gallino, 1993: 391), come l'architettura innovativa, l'ambiente spazioso in cui si è “fra le macchine, ma come al limitare di un prato, di un bosco” (DA: 24, 101). L'opposto dei capannoni grigi, scuri e affollati. Questi contrasti formali celano la contraddizione di fondo della razionalità della fabbrica, del “macchinismo industriale” (DA: 25).

Si consideri la descrizione della catena di montaggio (DA: 24-25) in cui si ha un saggio della prosa “fatta delle cose stesse di cui parla” (Eco, 1959: 168): prevalgono ossimori come “lavoro difficilissimo e stupido”, “manovale specializzato”, “monotono ma abile”, “intercambiabile [...] eppure carico di un'attenzione, di una responsabilità da tecnico insostituibile”, “macchine utensili, con le loro appendici di liberi schiavi”. Sono espressioni della contraddizione della razionalità della fabbrica: il macchinismo industriale “scomponne, *frammenta la personalità umana nello stesso momento che pone il proletario nella*

condizione del suo più alto impegno morale” (DA: 25. Corsivo mio).

Si frammentano le mansioni fino al punto in cui il lavoro può essere sostituito dall'automazione, come nel caso delle donne che eseguono una stessa operazione per il collaudo delle calcolatrici (DA: 135). È il terzo tratto della psicotecnica: scomposizione del ciclo lavorativo in fasi brevi e insignificanti che l'esecutore può svolgere pensando ad altro (Gallino, 1993: 391). Così si solleva il lavoratore dalla fatica.

All'inizio di una lunga riflessione (DA: 151-156) il narratore dubita di questa certezza: ha per esempio eseguito al montaggio le mansioni di un manovale, apprezzando tuttavia solo la difficoltà del “lavoro difficilissimo e stupido”, l'abilità e non la sua monotonia (DA: 43). Non sa se ciò che la psicotecnica afferma sia vero perché c'è una distanza incolmabile tra lui e gli operai (Albinati, 2006: XVI): “passo tante volte dietro le schiene dei nostri delle presse *ma ancora i loro veri pensieri mi sfuggono*” (DA: 153. Corsivo mio).

Il silenzio dell'operaio è tema tipico delle analisi sull'alienazione del lavoro. Ma a Santa Maria non dipende dai rumori delle macchine o dal lavoro frammentato. Qui la vera alienazione è la disoccupazione cronica che “precede ogni problema industriale” (DA: 154). Prima dell'industria “c'è lo smarrimento assoluto” (Montesano, 2004: IV). L'industria mette ordine nella società come nella vita umana. Il silenzio diventa allora espressione paradossale della condizione di “appendici di liberi schiavi”: “C'è ovunque uno stesso silenzio di persone che corrono dietro al tempo, e *questa corsa costringe certamente alla schiavitù*, ma mai come nel nostro stabilimento compare l'altra faccia di questa schiavitù necessaria: la dura dignità, *la costruzione giornaliera di una via di libertà*” (DA: 156. Corsivo mio).

Consapevole della distanza dagli operai, il narratore affonda nella contraddizione. Cosa lega gli operai alla macchina e nello stesso tempo li avvicina a una liberazione? Il cottimo, che “tiene la disciplina sostituendo la frusta” (DA: 202). Alla fine del diario il narratore riassume l'ultima conversazione con il direttore. Si parla di tempo e cottimo: “stare nei tempi” comporta metodo e movimenti prestabiliti; l'operaio vorrebbe fare da sé ma il cronometrista gli impone il modo di raggiungere il tempo assegnato. Importano le attitudini della sua forza-lavoro misurate scientificamente e che lo hanno destinato a eseguire determinati compiti. Si estrae il valore “alienando” la forza-lavoro: valore non del lavoro ma della postazione di lavoro. Strumento di estrazione è il cottimo che rende equivalenti tutte le mansioni. Sicché l'uomo non ha più un valore fisso e acquista valori diversi cambiando posti. L'operaio è una pedina nelle caselle dello spazio quadrettato: ma egli rifiuta la necessità e la razionalità di questo ordine, lotta per migliorare se stesso e la propria categoria. Non è possibile evitare il conflitto (DA: 222-223).

Qui la conversazione si interrompe. La contraddizione della razionalità di fabbrica, a livello di relazioni di sapere, è irrisolvibile. È l'epilogo del percorso intellettuale di Ottieri, il tentativo di avvicinarsi agli operai partecipando alla vita di fabbrica (Ottieri, 2009: 361), la fine dolorosa di un'esperienza umana (Iadanza, 1976: 58).

3. NANNI BALESTRINI, *VOGLIAMO TUTTO*: IL RIFIUTO DEL LAVORO

*Vogliamo tutto*⁵ (VT) è composto dal monologo di un immigrato dal Sud, registrato e trascritto, e da altri materiali – volantini, cronache di lotta, discorsi d'assemblea. Non si tratta infatti di una memoria individuale ma della storia dell'*operaio-massa* (Balestrini & Moroni, 1997: 128). Proletario del Sud, impiegato nella grande industria, l'*operaio-massa* è stato il protagonista delle lotte del 1969 con cui in Italia i lavoratori hanno conquistato importanti diritti sociali.

Sperimentazione formale e contenuto politico sono strettamente correlati. Balestrini, figura di spicco del Gruppo '63, ha composto VT con tecniche sperimentate in poesia e prosa (Balestrini, 1965: 196-198; Guglielmi, 1968: 138-142; Renello, 1993: 109-129). L'opera è divisa in due parti, ciascuna composta di cinque capitoli. I titoli dei capitoli sono: "Il Sud", "Il lavoro", "Il Nord", "La Fiat", "La lotta" (prima parte); "Il Salario", "I compagni", "L'autonomia", "L'assemblea", "L'insurrezione" (seconda parte). Nella prima parte si delinea un tragitto per tappe esperienziali, come in un *Bildungsroman*, che il protagonista compie fino all'assunzione in Fiat dove il suo rifiuto del lavoro confluisce nel percorso collettivo della lotta di classe. Quest'ultimo si sviluppa nella seconda parte, i cui titoli hanno chiaro valore politico, ciascuno riferendo uno strumento della lotta (Balestrini, 1972: 14). Ogni capitolo è formato da blocchi non uniformi di frasi brevi e rapide, dove allitterazioni, consonanze, dissonanze, ritornelli conferiscono ritmo al fraseggio (Spinazzola, 2007: 275) e le continue anafore semplificano il tessuto semantico.

Nella prima parte, nel decimo capitolo e in parte del sesto e settimo il racconto del protagonista ricalca la forma orale. L'ottavo capitolo e buona parte del sesto e del settimo combinano la forma impersonale dei linguaggi dei volantini e delle cronache di lotta; nel nono prevale il linguaggio collettivo dell'assemblea. Non si tratta di formalismi ma di modi per dare voce alla lotta (sull'analisi dei linguaggi: Spinazzola, 2007: 273-277).

⁵ Cito dall'edizione del 1999 riportando la sigla VT e il numero di pagina. L'opera è disponibile sul sito dell'autore www.nannibalestrini.it.

La voce narrante ha valore politico. L'operaio protagonista è del tutto nuovo nel panorama letterario: non vuole lavorare, schernisce i padroni, partecipa alla lotta (Paris, 1977: 167). L'autore ne condivide il punto di vista, interviene in modo non invasivo montando le frasi in blocchi; intensifica il valore politico e conferisce al testo una forma epica più che di romanzo (Brancaleoni, 2009: 101; Spinella, 1971: 37). L'opera acquista un valore antitetico nel sistema della letteratura nazionale, anche per i tratti stilistici della voce narrante: un parlato semplice e impoverito, proletario, turpiloqui diffusi soprattutto rivolti ai padroni, espressioni dialettali, meridionalismi nella costruzione della frase e nella scelta delle parole.

Nei capitoli centrali (quarto e quinto) vi è il racconto del lavoro e della lotta in Fiat. La fabbrica è messa in scena attraverso il ritmo senza fiato dei suoi tempi stretti, reso con frasi brevi e rapide, giustapposte senza punteggiatura, ciascuna riportando un segmento d'azione, e con il ricorso alle onomatopee. Così la catena di montaggio:

Io prendevo questo fascione col paraurti sopra di me c'era la carrozzeria della 500 che arrivava dall'altra parte arrivava il motore io piazzavo questo fascione col paraurti che peserà un dieci chili fra tutt'e due. Lo prendevo da un altro posto che lo preparava un altro lo mettevo sopra il motore ci mettevo i bulloni sopra. Avvitavo con sta chiave automatica a aria. Veloce trrrr trrrr due bulloni e tutto andava via mentre un altro arrivava (VT: 34).

O la pausa pranzo:

Perché mentre stai lavorando suona la sirena uuuhhh e allora tu ti metti a correre fai le scale arrivi nel tuo corridoio arrivi nel tuo spogliatoio arrivi al tuo armadietto prendi la forchetta il cucchiaino il pane corri vai dove sta il tuo baracchino che ce ne stanno duemila prendi il tuo baracchino arrivi al tavolo parli tatatatatatatatata mangi giù uuuhhh salti su scappi corridoio spogliatoio armadietto posi un'altra volta la roba corri giù mezz'ora eccoti un'altra volta nell'officina (VT: 40).

Nella struttura disciplinare ogni azione dell'operaio deve essere controllata. La vita di fabbrica si riassume in un elenco di numeri come una forma di "nevrosi":

Cos'è la nevrosi. Ogni operaio Fiat ha un numero di cancello un numero di corridoio un numero di spogliatoio un numero di armadietto un numero di officina un numero di linea un numero di operazioni da fare un numero di pezzi di macchine da fare. Insomma è tutto numeri la sua giornata alla Fiat è tutta articolata organizzata da questa serie di numeri che si vedono e da altri che non si vedono. Da una serie di cose numerate e obbligate (VT: 41).

Il rapporto dell'operaio con la fabbrica è un'estensione del suo modo di stare alla catena di montaggio secondo la sola modalità del "dovere": "dovere mettere un coso di quelli ogni dieci secondi",

“operazioni obbligate in frazioni di secondo”, “operazioni che i muscoli e l’occhio dovevano farle da sé”, “dovevo solo tenere il ritmo” (VT: 34).

Questa serie di costrizioni evidenzia la tensione cui soggiace la rappresentazione della fabbrica e del lavoro. Non c’è blocco che non abbia connotato politico, per esempio per via delle riflessioni del narratore, come quando, dopo la descrizione ritmica della pausa pranzo, nota che si tratta di una sorta di lavoro. Oppure per via del rapporto tra personaggi. Il che può avvenire o mediante espressioni che evocano atti di forza, come nel racconto della visita medica propedeutica all’assunzione: “ti guardavano in faccia e ti sparavano un paio di domande”, “ficcavano dentro l’ago e tiravano da qualche parte” (VT: 31); o nella messa in scena di uno scontro, come quello tra il protagonista e il fuorilinea, l’operaio in grado di compiere tutte le operazioni sulla linea (VT: 37).

La tensione conflittuale attraversa tutti gli eventi narrati e, specie nella forma dello scontro, è costitutiva dei rapporti di forza – sfruttato e sfruttatore, operaio e padrone, proletario e borghese. Fa parte della messa in scena della fabbrica, riconduce ogni relazione a un rapporto di potere, trasforma lo spazio di lavoro in un campo di battaglia.⁶

Lo scontro non è dato occasionale, ma continuamente cercato dal protagonista in nome del rifiuto del lavoro. Lui lo chiama “qualunquismo” (VT: 30). La morale è “lavoro il meno possibile e cerco di guadagnare i soldi nel modo più immediato possibile” (VT: 23). Così a Milano “arrivata la primavera cominciavo a fare ritardo al mattino tutte le mattine. Mi ero rotto le scatole volevo tornarmene giù a fare i bagni” (VT 21). Il lavoro è vissuto fin dall’inizio come una costrizione. Tuttavia non è dipinto come un dramma, bensì con tinte comiche e grottesche (Guglielmi, 2010: 255). È un tratto importante dello stile del racconto. Più che le descrizioni di lavoro prevalgono le peripezie con cui il protagonista, come un eroe picaresco, sfida padroni, superiori, “servi”. Per esempio durante la visita medica, citata prima, si inventa di aver subito un’operazione chirurgica: il medico “resta male non se n’era accorto prima. Mi dissi io adesso gli faccio fare una figura a questo dottore” (VT: 32).

Le sfide (contro fuorilinea, caporeparto, ingegnere, medico di fabbrica) scandiscono la lotta individuale contro il lavoro. In Fiat sono diffuse le fughe dalla catena di montaggio: i lavoratori si licenziano o si mettono in mutua (VT: 34). Anche il protagonista, accentuando un infortunio a un dito, ottiene dodici giorni di mutua raggirando caporeparto e medico di fabbrica (VT: 35).

⁶ Nel risguardo di copertina della prima edizione vi è la piantina dello stabilimento Fiat di Mirafiori. La sua funzione sembra essere quella di una mappa del campo di battaglia.

Il passaggio dalla lotta individuale alla lotta collettiva avviene per via di due eventi. Innanzitutto la prima riunione politica con studenti e operai alla quale il protagonista prende parte. L'immagine degli studenti che danno volantini fuori dei cancelli apre il quarto e il quinto capitolo. La prima volta prevale il giudizio "qualunquista": non capisce perché gli studenti, che hanno tempo per divertirsi, vengano "davanti alla fabbrica che è la cosa più schifosa che c'è" (VT: 30). Nel secondo caso, avendo deciso di non voler più lavorare in Fiat, accetta di partecipare alla lotta: "Insomma lottiamo domani non si lavora" (VT: 40). Il secondo evento è lo scontro verbale con l'ingegnere che raduna degli operai per sedare lo sciopero spontaneo. All'accusa che chi sciopera non vuole lavorare il protagonista replica:

E allora dico io perché tutti questi qua invece di mettersi nelle linee a lavorare preferiscono starsene qua a parlare con lei? Si vede che anche a tutti questi non gli piace lavorare. Basta una cosa qualsiasi basta che trovano una scusa anche di stare a sentire qualcuno che parla pur di non lavorare. All'operaio non piace il lavoro l'operaio è costretto a lavorare (VT: 45).

L'ingegnere "sente odor di botte" e va via, il protagonista conquista il consenso degli altri operai. La lotta individuale confluisce nella lotta collettiva. Questa comincia con l'abbandono della postazione di lavoro e il conseguente blocco della produzione; prosegue con il taglio trasversale delle linee che rompono lo spazio quadrettato della struttura disciplinare e la formazione di cortei e assemblee spontanee. Così, al "dovere" della vita di fabbrica, l'operaio oppone il suo "volere": "Poi ogni tanto facevamo delle assemblee una volta a nord delle linee una volta a sud delle linee. Le tagliavamo a zig zag gridando tutti insieme: Più soldi meno lavoro. Oppure: Vogliamo tutto. Salivamo e scendevamo le linee e facevamo le assemblee" (VT: 45).

Nell'ultimo blocco del quinto capitolo l'uscita dalla fabbrica, scandita dall'anafora, è come una liberazione e segna l'inizio della lotta collettiva: "E sono uscito fuori. Sono uscito fuori e c'erano lì tanti operai e studenti davanti. C'erano davanti al cancello tutti i compagni che parlavano della lotta. [...] E quello fu l'inizio delle grandi lotte alla Fiat. Che era stato il 29 maggio quel giorno giovedì" (VT: 46).

Questa scena è riportata nel linguaggio dei volantini nell'ultimo blocco del sesto capitolo, integrata nel percorso collettivo di lotta, nella serie di scioperi già in corso da due settimane. L'uscita liberatoria dalla fabbrica ritorna, narrata in prima persona, all'inizio del settimo capitolo. Vi si descrive la piena sintonia con gli altri operai: "E finalmente ebbi la soddisfazione di scoprire che le cose che pensavo io da anni da quando lavoravo le cose che credevo essere solo io a pensarle le pensavano tutti" (VT: 55); Si passa dal "qualunquista" al "compagno": "Lo scopri ecco il compagno quello che ha fatto le mie stesse cose" (VT: 56).

Superati i cancelli della fabbrica, il percorso collettivo procede ed evolve verso una nuova tappa: dalla lotta in fabbrica alla lotta di classe contro lo Stato:

Noi vogliamo tutto. Tutta la ricchezza tutto il potere e niente lavoro. [...] Per cui la lotta non era soltanto una lotta di fabbrica. [...] Fuori dalla fabbrica non diventavano dei cittadini come tutti gli altri gli operai quando si levavano la tuta. [...] In questo sistema dello sfruttamento continuavano a restare operai anche fuori. A vivere da operai anche fuori a essere sfruttati come operai anche fuori (VT: 60).

Ora è la città il campo di battaglia. L'ultimo capitolo racconta la rivolta di corso Traiano (3 luglio 1969), in cui operai e abitanti del quartiere popolare del Nichelino si scontrarono per una giornata intera contro la polizia. È l'inizio di un'insurrezione a venire che si conclude simbolicamente: "Era quasi l'alba c'era un grande sole bellissimo che stava venendo su. Eravamo stanchissimi sfiniti. Per questa volta bastava. Scendemmo giù e ce ne tornammo a casa" (VT: 90).

4. CONCLUSIONI

Come ridefinire il rapporto tra opera e realtà? Una quarta critica, oltre a quelle esposte nella premessa, mi permette di esporre una serie di problemi di metodo.

Il trattamento di un tema in un'opera non è l'opinione dello scrittore su quel tema. Bisogna ripartire dalla relazione indiretta tra l'oggetto e la sua presenza nell'opera e dal *tema* – ciò che lega i due oggetti configurandone la struttura profonda relativamente a una periodizzazione e a possibili tematizzazioni. Si pone il rapporto tra fatto letterario e fatticcio in un periodo storicamente determinato. Ne consegue una prima domanda: come l'opera conosce il reale? Si considera l'opera come ciò che ricopre una funzione di sapere nell'ottica di una *epistemologia della letteratura*.

Ho analizzato due casi letterari di messa in scena della fabbrica. In questi, come in altre opere dello stesso periodo,⁷ si tratta della struttura profonda della fabbrica estesa a configurazione sociale. Il rapporto conoscitivo si dà a partire da un duplice problema formulato da Ottieri (2009: 361) ne *La linea gotica*: come rilevare la vita interna della fabbrica? "Il mondo della fabbrica è un mondo chiuso": non è facile entrarvi e uscirvi. Non si tratta solo di lavorare in fabbrica ma di comprenderla, penetrarla, riuscire a esprimerne i tratti profondi. A questa domanda se ne collega un'altra: come dare parola alla fabbrica? "L'industria è inespressiva": non richiede ricognizione o inchiesta, ma l'assimilazione dei suoi caratteri

⁷ Ecco il corpus di opere: *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi, *Il capolavoro* (1961) di Luigi Davi, *A proposito di una macchina* (1965) di Giovanni Pirelli, *I miei amici. Diari (1968-1970)* (1972) di Luisito Bianchi, *Nord e Sud uniti nella lotta* (1974) di Vincenzo Guerrazzi, *Tuta blu* (1978) di Tommaso Di Ciaula.

strutturali e storici. La fabbrica non è un Moloch ma uno spazio disciplinato: qui si può scorgere l'ipotesi di una frattura epistemologica tra le opere di questo periodo e quelle precedenti, le quali affrontano, relativamente al mondo della fabbrica, problemi diversi.

Le due domande orientano lo studio delle opere di questo periodo e della loro forma di realismo come tentativo di risposta. Da ciò si evince che il tema, in teoria il virtuale delle attualizzazioni (tematizzazioni) realizzabili nei testi letterari, è in pratica il *limite* di una traiettoria (tematizzazione) che il testo letterario traccia per approssimarvisi. Per esempio in DA lo psicotecnico visita i reparti, passa vicino agli operai o ne esegue le mansioni in una postazione, ogni volta tracciando una curva che passa vicino a dei punti (gli operai), si approssima a un limite oltre il quale non sa procedere e dal quale non può che ricominciare. In VT il ripetersi di sfide individuali confluisce nel conflitto di classe: rompe le linee della struttura disciplinare e sfonda i cancelli portando la battaglia nelle strade. La città, non solo la fabbrica, diventa campo di battaglia. Si supera il *limite*, si giunge alla *soglia* che segna un cambiamento inevitabile, una rottura che fa passare a un altro concatenamento (sui concetti di limite e soglia: Deleuze & Guattari, 1980: 546). La soglia può essere il punto di congiunzione tra faticcio e fatto letterario, dove l'oggetto sembra essere lo stesso e si passa dall'opera alla realtà e viceversa. Ma non è detto che tale sfondamento trascini con sé un intero tema e che ne segua la sua trasformazione. Se ciò accade è perché muta la configurazione del tema nel reale, ovvero si passa a un'altra periodizzazione: faticcio e fatto letterario sono in correlazione reciproca. Il che apre al problema dell'evoluzione letteraria e, di nuovo, delle rotture epistemologiche.

Ripiegando sul tema, si pone una seconda domanda: quale posizione l'opera assume rispetto alla realtà? Non c'è rapporto diretto tra opera e realtà; l'opera va considerata nei rapporti di potere del *campo letterario* (Bourdieu, 1992) nell'ottica di una *politica della letteratura*.

Si tratta della stessa domanda precedente considerata su un altro piano: a partire da un tema, definendo la relazione di sapere tra opera e realtà già si prospetta, nel campo letterario, la posizione dell'opera rispetto alla realtà, quindi rispetto alle altre opere del corpus selezionato. Anche qui bisogna partire dall'analisi della resa letteraria del tema: il punto di vista dello psicotecnico, le contraddizioni intorno al "compito morale" dell'operaio alla catena di montaggio, per esempio, delineano l'importante ruolo che DA occupa nella "letteratura industriale".

Accenno infine a un altro aspetto importante, la complessità del rapporto tra autore e opera. Questa non raccoglie le opinioni dell'autore su un tema. Può accadere che la messa in scena di un tema abbia delle

conseguenze sulla posizione dell'autore nel campo letterario: per esempio sull'incrinatura del rapporto tra Ottieri e gli intellettuali della Fondazione Olivetti, che non gradirono il romanzo, o dello scrittore con Elio Vittorini e Italo Calvino, redattori della casa editrice Einaudi. Tali rapporti si delineano a partire da un insieme di questioni affrontate, per esempio, nel numero 4 della rivista *Il Menabò* (1961), diretta da Vittorini e Calvino.

Anche la posizione dell'autore può sortire effetti sulla posizione dell'opera nel campo letterario. VT non è scindibile dai movimenti cui Balestrini in quel periodo ha preso parte: Neoavanguardia e militanza politica. Intorno a queste due coordinate si diramano rapporti, posizioni, domande su sperimentalismo e letteratura militante che solcano il campo letterario. L'opera inoltre, acquistando valore politico per via della voce operaia narrante, dà anche avvio alla cosiddetta "letteratura selvaggia", alle opere di operai-scrittori.

BIBLIOGRAFIA

- Albinati, E. (2006). *I candidati*. In O. Ottieri. *Donnarumma all'assalto* (pp. IX-XXI). Torino: UTET.
- Balestrini, N. (1961). *Linguaggio e opposizione*. In A. Giuliani (Ed.) (1965), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (pp.196-198). Torino: Einaudi.
- (1972). *Prendiamoci tutto. Conferenze per un romanzo. Letteratura e lotta di classe*. Milano: Feltrinelli.
- (1999). *Vogliamo tutto*. In ID. *La grande rivolta* (pp.1-90). Milano: Bompiani.
- Balestrini, N. & Moroni, P. (1997). *L'orda d'oro. 1968-1977*. Milano: Feltrinelli.
- Berta, G. (2001). *Introduzione* (pp. VII-XXI). In A. Olivetti (2001), *La città dell'uomo*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Bourdieu, P. (1992). *Le règles de l'art*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brancaleoni, C. (2009). *L'impazienza della realtà. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*. Lecce: Manni.
- Crainz, G. (1996). *Storia del miracolo italiano*. Roma: Donzelli.
- (2003). *Il paese mancato: dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Roma: Donzelli.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- (1986). *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Milles Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1959). Un'impotenza assediata. *Risorgimento. Periodico della Resistenza*, 6 (9), 168.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard.
- (1994). *La vérité et les formes juridiques*. In ID, *Dits et écrits II* (pp. 538-646). Paris: Gallimard.
- Gallino, L. (1993). *Dizionario di sociologia*. Torino: Utet.

- Genette, G (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.
- (1991). *Fiction et diction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Greimas, A. J. & Courtès, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Guglielmi, A. (1968). *Vero e falso*. Milano: Feltrinelli.
- (2010). *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- Iadanza, G. (1976). *L'esperienza meridionalistica di Ottieri. Lettura critica di Donnarumma all'assalto*. Roma: Bulzoni.
- Latour, B. (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris: Éditions Synthélabo.
- Mauro, W. (1965). *Cultura e società nella narrativa meridionale*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Montesano, G. (2004). *Donnarumma liberato* (pp. I-X). In O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto*. Milano: Garzanti.
- Ochetto, V. (1985). *Adriano Olivetti*. Milano: Mondadori.
- Olivetti, A. (2001). *La città dell'uomo*. Torino: Edizioni di Comunità.
- Ottieri, O. (2009). *Opere scelte*. Ed. Giuseppe Montesano. Milano: Mondadori.
- Paris, R. (1977). *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*. Milano: Garzanti.
- Renelli, G.P. (1993). Taglio e combinazione. Le tecniche di scrittura in Nanni Balestrini. *Rassegna europea di letteratura italiana*, 1 (1), 109-129.
- Renzi, E. (2008). *Comunità concreta. Le opere e il pensiero di Adriano Olivetti*. Napoli: Guida.
- Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

Spinazzola, V. (2007). *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana del secondo Novecento*. Milano: Il Saggiatore.

Spinella, M. (1971). Balestrini. Vogliamo tutto. *Rinascita*, 47 (28), 36-37.



Billy Budd á bastille, bladsurb

La estrategia del acoso. Análisis de la novela *Billy Budd*, de Herman Melville, en clave de acoso laboral

JULIÁN ANTONIO PANIAGUA LÓPEZ
Universidad de Alcalá de Henares, España

RESUMEN: En este artículo se trata de demostrar que la novela *Billy Budd* de Herman Melville, puede ser considerada como una precursora de lo que años más tarde se conocerá como acoso en el trabajo, mobbing. Se describen las características del acosador, los límites de las leyes para prevenir esos comportamientos y la responsabilidad de los dirigentes de las organizaciones en estos casos.

PALABRAS CLAVE: Herman Melville, mobbing, acoso, Billy Budd

ABSTRACT: The target of this article is to try to show that Herman Melville's novel *Billy Budd* can be considered a forerunner of what years later will be known as harassment in the workplace, mobbing. In the work are described the characteristics of the bully, the limits of the laws to prevent those behaviours, and the responsibility of the organizations' managements in these cases.

KEYWORDS: Herman Melville, mobbing, harassment, Billy Budd



1. INTRODUCCIÓN

Todos los grandes autores tienen al menos una obra por la que son conocidos y pasan a la posteridad. A la vez, estos grandes autores suelen tener otras obras menores que son menos conocidas, pero poseen los mismos o similares valores literarios, filosóficos o cognoscitivos que las hacen perdurar en el tiempo, y son continua fuente de conocimiento. La producción literaria de Melville no es muy extensa, se le conoce fundamentalmente por su novela *Moby Dick*, pero tiene otras obras menores tan interesantes como la novela que lo hizo famoso. Me refiero a *Billy Budd, marinero*, basada en un hecho real (Ives, 1962), aunque Melville reelabora los acontecimientos. Posteriormente fue representada en una ópera y Peter Ustinov hizo una buena versión cinematográfica, pero introduciendo algunos cambios con respecto al libro sin ninguna justificación, desde mi punto de vista.

La novela ha sido analizada, como no podía ser de otra manera, desde el punto de vista literario (Górriz, M., 1992; Bloom, H., 1986; Rogin, M., 1986), desde el punto de vista jurídico (Lariguet, G., 2007) y desde el punto de vista filosófico (Winch, 1972; Kolenda, 1975; Raz, 2000). No ha sido analizada, en cambio, desde el punto de vista laboral y más en concreto desde la óptica del acoso en el trabajo o la gestión de la mano de obra en una empresa (Leymann, H. 1996a y 1996b; Hyrigoyen, 2001; González de Rivera, 2002).

Puede sorprender que se tome esta novela para reflexionar sobre el acoso en el trabajo y el poder en las organizaciones, principalmente porque los acontecimientos relatados por Melville no se ajustan a la definición más ortodoxa (aunque excesivamente restrictiva) de *mobbing*: violencia psicológica sistemática

durante un tiempo prolongado, al menos un acto violento a la semana durante al menos seis meses. Sin embargo, casi un siglo antes de que Leymann primero e Hirigoyen después describieran y analizaran el fenómeno del *mobbing*, Herman Melville supo ver que dentro de las organizaciones podía haber personas que tuvieran un poder invisible, paralelo, al margen de la estructura formal de la jerarquía, y ejercieran tal influencia que carcomiera por dentro las relaciones sociales, hasta el grado de provocar sucesos deleznable que tuvieran consecuencias nefastas, tanto desde el punto de vista de la eficiencia organizativa, como graves riesgos para la salud de las personas. También describió con mucho acierto la personalidad oscura, ambigua y envidiosa del acosador; la dificultad para definir y determinar las causas del odio de una persona a otra; y la estrategia desarrollada en el proceso del acoso. *Avant la lettre*, Melville es un precursor de lo que posteriormente se ha entendido como acoso en el trabajo, aunque, obviamente, lo que entendemos ahora como tal se lo debemos a Leymann e Hirigoyen. Aunque Melville no tenía ni los conocimientos ni las herramientas metodológicas para estudiar este fenómeno, sí supo ver con total claridad este problema y, sobre todo, dos elementos fundamentales: la personalidad del acosador y los límites de las leyes para evitar este tipo de violencia y proteger a la víctima.

El tema principal de la novela es el proceso jurídico que se establece a partir de la agresión que hace Billy Budd al maestro de armas, John Claggart, provocándole sin querer la muerte. Esta agresión es debida a la calumnia que Claggart hace a Budd, acusándole de estar organizando un motín. Toda la tripulación del barco, tanto oficiales como marineros, reconocen a Billy Budd como una persona esencialmente buena y a Claggart como alguien oscuro, ambiguo y sobre todo cruel. Asimismo, los oficiales que juzgaron a Budd, incluso el capitán, consideran que Billy Budd es inocente y ni mucho menos estaba organizando un motín. Sin embargo, la ley que rige a bordo es la ley militar, en consecuencia ese acto, homicidio involuntario, debe ser castigado con la horca.

La relevancia de esta obra con respecto al análisis e investigación del fenómeno del acoso en el trabajo y la gestión del poder, está en cinco cuestiones:

a) *La descripción de la personalidad del acosador*. El retrato que Melville hace de John Claggart se ajusta perfectamente a lo que en los primeros años del siglo XXI entendemos como un acosador, aunque, obviamente, sin el rigor o la precisión que han realizado los investigadores, sobre todo desde el campo de la psicología.

b) *La descripción de la estrategia llevada a cabo*. El acoso en el trabajo no es algo que se produzca de la noche a la mañana, sino que es una estrategia pensada y calculada. El acosador siempre piensa a largo plazo

y suele culminar con una calumnia final que destruye a la víctima y confunde a los demás. O, también, con una serie de calumnias menores que van degradando la imagen y el prestigio de la víctima.

c) *La descripción y funcionamiento de la red de acoso.* El acosador puede actuar solo, pero no siempre actúa solo. Están, por un lado, los cómplices del acosador, esa red de apoyo que silenciosamente va degradando el ambiente y aislando a la víctima; por otro, los testigos mudos, que aunque sean conscientes del daño producido, no intervienen.

d) *Los límites de las leyes y normas para evitar este tipo de comportamientos,* que afectan muy negativamente tanto a la eficiencia de la organización como a las personas involucradas.

e) Por último, *la responsabilidad de los dirigentes de las organizaciones* que, o bien no alcanzan a ver qué ocurre dentro de la organización que dirigen, o peor todavía, usan la eficiencia de las redes clientelares, el poder informal de algunos individuos, para establecer su poder independientemente de la profesionalidad y cargos formales de los miembros de la organización.

El objetivo de este artículo no es hacer una exposición de lo que es el acoso en el trabajo, sino tratar de demostrar, por un lado, que con esta novela a Herman Melville se le debe considerar un precursor en los estudios sobre el acoso, aunque, insisto, en la época en la que Melville vivió no se mencionara este problema laboral y social. Por otro lado, hacer hincapié en los límites de las leyes para prevenir y evitar este tipo de actos. Para ello seguiré el hilo conductor de las cinco características señaladas, y haré una reflexión sobre el poder en las organizaciones de cara tanto a la eficiencia organizativa, como a las relaciones sociales dentro de ellas.

2. LA PERSONALIDAD DEL ACOSADOR Y SU ESTRATEGIA

El relato transcurre en el año 1797, época anterior a los barcos de vapor, durante la guerra entre Francia e Inglaterra. Son dos los asuntos que perfilan el contexto de la narración. El primero es que, debido a la necesidad de mano de obra, la leva en los barcos de guerra era forzosa, pudiendo los capitanes de las fragatas abordar cualquier barco mercante y reclutar a los marineros que consideraran necesarios para completar la tripulación. Este fue el modo en el que Billy Budd fue enrolado en la marina de guerra. Esta falta de mano de obra hacía que en muchas ocasiones se reclutaran a presos de las cárceles para así condonar sus penas. El segundo asunto es el motín que se produjo en varios buques de guerra en el estuario del Támesis. Este conflicto fue de vital importancia, similar, como señala Melville, a una huelga de

bomberos en un Londres amenazado de incendio general. El gran motín se reprimió, pero no por ello se eliminó la incertidumbre de que pudiera ocurrir otro en cualquier momento. La disciplina en los barcos era férrea, hasta el punto de que detrás de los marineros que manejaban los cañones se situaban los oficiales con la espada desenvainada. Cualquier acto de indisciplina podía ser castigado con la horca.

Tradicionalmente se analiza la novela en torno a los tres personajes principales: Billy Budd, el capitán Vere y el maestro de armas John Claggart. Para el análisis del acoso en el trabajo es este último el que más interesa, aunque hay otros que tienen también una importancia relevante de cara al desarrollo de los acontecimientos y, sobre todo, de cara al análisis de la estructura de la red de acoso y su estrategia.

Billy Budd es un joven de 21 años, sin familia, ni siquiera sabe dónde ha nacido. Es bello y apodado “el marinero bonito”, se nos presenta distinto a los rudos marineros. Ingenuo, trabajador, alegre y apreciado por todos sus compañeros. Pero fundamentalmente es descrito por Melville como una persona buena por sí misma, sin la maldad que da la experiencia, el conocimiento y el contacto con los demás hombres. Su gran defecto es que en momentos confusos tiene tendencia a la tartamudez e incluso a la afasia, aspectos que posteriormente le costarán la vida.

El capitán Vere es descrito como el típico militar conservador, proveniente de la sociedad aristocrática, que se aparta parcialmente del ambiente rígido de los de su clase aunque, en el fondo, acata y mantiene todas sus formas. Intrépido, pero no temerario; con tendencia a lo intelectual y coherente con las normas de su oficio. Un hombre recto, preocupado por el bienestar de la tripulación, pero sin permitir el mínimo atisbo de indisciplina. Este aspecto es clave para entender el desarrollo de los acontecimientos.

Pero donde Melville pone más énfasis en la descripción de los personajes es en el maestro de armas John Claggart. Claggart es de figura esbelta y elegante, con una cierta educación de alta calidad, social y moral. Pero nada se sabía de su vida anterior, sólo especulaciones de si había entrado en la marina para salvarse del pago de algún delito. De hecho se enroló a edad madura y, como se ha indicado, en aquel tiempo la marina inglesa no podía ser muy selectiva a la hora de reclutar al personal. Aunque al entrar en la marina le fueron asignados los trabajos más duros, no permaneció allí mucho tiempo, ya que “una deferencia condescendiente hacia sus superiores, junto con un peculiar genio de hurón manifestado en determinada ocasión; todo ello, rematado por cierto austero patriotismo, le ascendió rápidamente al puesto de maestro de armas” (Melville, 2009: 237).

Ya tenemos entonces la primera característica del acosador: *ser consciente de la importancia de tener una buena imagen, ya sea ante los superiores, ya sea ante los demás miembros de la organización.*

El cargo de maestro de armas consistía en adiestrar a los marineros en el manejo de las armas y mantener el orden militar y la disciplina. Cualquiera que conozca un poco el ambiente militar sabe que estas personas no son apreciadas, no porque estén a cargo de mantener el orden y la disciplina, ya que todos los miembros de una organización, sea militar o civil, saben que hay que cumplir unas normas, sino porque se suelen extralimitar en sus funciones. Claggart era odiado por la tripulación, sin embargo esto no le restaba poder, pero no tanto por las funciones formales de su cargo, sino por su red de colaboradores, una red clientelar que ejercía un poder informal dentro del barco. Melville los califica como “ratas de bodega” y los describe así:

De este jefe de policía marítimo eran subordinados inmediatos, y muy obedientes, los llamados cabos de mar; y esto lo eran, como puede notarse en ciertas clases de asuntos en tierra firme, hasta un punto incompatible con la completa volición moral. Su puesto ponía varios cables convergentes de autoridad subterránea bajo el dominio del jefe, que, si los manejaba astutamente mediante sus subordinados, podía conseguir perjuicios misteriosos, si no algo peor, para cualquiera del común de la marina. (Melville, 2009: 237).

Tenemos la segunda característica del acosador: *rodearse de una red de colaboradores fieles que obtengan información de todo lo que ocurre en la organización. Estos colaboradores, cuanto más miedosos y cobardes sean, más útiles serán para los objetivos del acosador.*

Los motivos por los que una persona acosa a otra pueden ser múltiples y estar mezclados. Puede haber una causa que domine a las restantes y que explique ese comportamiento, como por ejemplo los celos profesionales. Es habitual que el acosador no soporte que otra persona a quien considera inferior sea más brillante que él. Pero puede haber más motivos. El punto principal de este comportamiento agresivo es su naturaleza oscura, ambigua, sin materia o causa aparente de por qué se produce el odio o la animadversión de una persona hacia otra. Esta es una de las grandes dificultades para definir y prevenir este fenómeno. Melville destaca la envidia como motivo principal del odio de Claggart hacia Budd. Sin embargo, a la vez, Melville expresa su desorientación y dudas en este asunto:

Pues ¿qué puede participar más de lo misterioso que una antipatía espontánea y profunda tal como despierta en ciertos mortales excepcionales, por la mera presencia de algún otro mortal, por inofensivo que sea, si no es provocada por esa misma inocuidad? (Melville, 2009: 243).

En un mundo de depravados y corruptos, tener a alguien honesto al lado, implica que, aunque sea únicamente en el ámbito de la teoría y sin llegar a realizar ningún acto, el mensaje que en el fondo el honesto lanza a los demás es que alguien está haciendo algo malo. En consecuencia, el honesto se convierte en una persona molesta.

Pero las dudas para definir la personalidad del acosador no acaban aquí. Aunque la cita es extensa, merece la pena incluirla:

En una lista de definiciones incluidas en la traducción auténtica de Platón, lista que se le atribuye, aparece ésta: "Depravación natural: depravación conforme a naturaleza", definición que, aunque con sabor a calvinismo, de ningún modo implica el dogma de Calvino con respecto a toda la humanidad. Evidentemente, su intención es aplicable sólo a individuos. No son muchos los ejemplos que ofrecen el patíbulo y la prisión de esta depravación. En cualquier caso, hay que dirigirse a otra parte para encontrar ejemplos notables, ya que éstos no tienen en sí la vulgar aleación de lo bruto, sino que invariablemente están siempre dominados por lo intelectual. La civilización, especialmente si es del tipo más austero, le es muy propicia. Se envuelve en el manto de la respetabilidad. Tiene ciertas virtudes negativas que le sirven de auxiliares silenciosos. Nunca permite al vino que la descubra. No es ir demasiado lejos decir que no tiene vicios ni pecadillos. Hay en ella un orgullo fenomenal que los excluye. Nunca es mercenaria ni avariciosa. En resumen, la depravación a que aquí nos referimos no participa en nada de lo sórdido ni de lo sensual. Es seria, pero libre de acritud. Aunque no adula a la humanidad, jamás habla mal de ella.

Pero lo que en casos sobresalientes caracteriza a una naturaleza tan excepcional es esto: aunque el ánimo equilibrado y la conducta discreta del hombre parecerían indicar una mente especialmente sujeta a las leyes de la razón, sin embargo, en el fondo de su corazón parece revolverse en total exención respecto a esa ley, teniendo aparentemente poco que ver con la razón, si no es para emplearla como instrumento ambiguo para lograr lo irracional. Es decir: para el cumplimiento de un objetivo que, en su desenfreno de la atrocidad, parecería participar de lo insano, hará un juicio frío, sagaz y cuerdo. Estos hombres son auténticos locos, y de lo más peligrosos, pues su locura no es continua, sino ocasional, producida por algún objeto especial; es secreta, que es tanto como decir que es reservada, de modo que, además, cuando es más activa, las mentes corrientes no la distinguen de la cordura, y por la razón antes sugerida: que cualesquiera que sean sus objetivos –y el objetivo nunca se declara–, el método del procedimiento exterior son siempre perfectamente racionales.

Alguien así era Claggart, en quien se encontraba la manía de una naturaleza perversa, no engendrada por una educación viciada, ni por libros que corrompen, ni por la vida licenciosa, sino innata y nacida con él, en suma, una depravación conforme a natura (Melville, 2009: 245-246).

También Melville se refiere a la imposibilidad de médicos, abogados y expertos para definir esta personalidad, por lo que en este caso prefiere recurrir al clero, porque ellos se relacionan más con la gente. Sin embargo tampoco aciertan a definir esta personalidad. De hecho, los curas suelen decir que los peores pecados son los que no tienen materia. Por último hace alusión a la envidia, indicando algo muy llamativo, pero absolutamente real: nadie, ni los delincuentes confesos, han declarado ser envidiosos. La envidia se considera universalmente como algo más vergonzoso que el delito de traición. Pero Melville añade algo más que complica aún más si cabe el problema:

Y no sólo la niegan todos, sino que los mejores se inclinan a la incredulidad cuando se atribuye en serio a un hombre inteligente. Pero como se aloja en el corazón y no en la cabeza, ningún grado de inteligencia proporciona una garantía contra ella [...] La envidia de Claggart era más profunda. Si miraba con recelo el buen aspecto, la alegre salud y el franco disfrute de la vida joven en Billy Budd, era porque estas cosas iban unidas a una naturaleza que, como Claggart

sentía magnéticamente, en su sencillez nunca había deseado mal alguno ni había experimentado el mordisco repelente de esa serpiente. [...] Con excepción de una sola persona, el maestro de armas era quizás el único hombre del barco capaz intelectualmente de apreciar adecuadamente el fenómeno moral que presentaba Billy Budd. Y esa introspección no hacía sino intensificar su pasión, que adoptando varias formas secretas, en su interior, a veces asumía la del desdén único, el desdén de la inocencia, ¡no ser nada más que inocente! Sin embargo, de un modo estético, veía el encanto de ello, su valeroso temperamento libre y tranquilo, y de buena gana lo habría compartido, pero desesperaba de ello (Melville, 2009: 247-248).

La descripción es lo suficientemente clara para darse cuenta de la dificultad para prevenir este tipo de comportamientos y patologías sociales. Con esto también llegamos a la tercera característica del acosador: *la ambigüedad de su comportamiento, la dificultad (e incluso la imposibilidad) de poder afirmar el odio a la víctima a partir de la observación objetiva de sus actos.*

Son muy pocas las personas que, al menos durante los primeros momentos, son capaces de captar ese comportamiento agresivo. En la novela, Melville lo refleja. Al principio Billy cree que es del agrado del maestro de armas, sin embargo el viejo danés le advierte de todo lo contrario, que aunque le hable con buenas palabras, el viejo le advierte a Billy que “Claggart la tiene tomada contigo” (Melville, 2009: 240).

Con el transcurso de los días, poco a poco se va estableciendo una red de acoso. Aquí hay que fijarse, por una parte, en los pequeños detalles sin aparente importancia y, por otra, en el desarrollo de la tergiversación de los actos, en una interpretación falsa y mendaz de las palabras o actos de la víctima. Por ejemplo, Billy es muy riguroso a la hora de dejar ordenadas sus cosas. Sin embargo es amonestado porque en la inspección, el saco de su hamaca fue encontrado desordenado. Otro ejemplo es el gesto de despedida que hizo Billy al barco en el que navegaba cuando le reclutaron para la fragata de guerra. En ese momento al oficial que dirigía la leva le pareció gracioso, pero Claggart lo interpretó como una insolencia. Además de esto, los colaboradores de Claggart van poniendo en boca de Billy palabras que no había dicho o no las había dicho con el sentido que ellos le asignaban. El acosador siempre se cree víctima, siempre ve amenazas o agresiones en los comportamientos o palabras de los demás. Asimismo hay una desproporción en la reacción vengativa del acosador con la supuesta ofensa que ha recibido. Todo ello va dando fuerza a los argumentos de Claggart y así se va construyendo el cuerpo de la calumnia hacia Billy Budd.

Llegamos entonces a la cuarta característica del acosador: *la tergiversación o interpretación sesgada de las palabras o actos de la víctima.* Todo lo que haga la víctima es interpretado por el acosador como un ataque hacia él, presentándose ante los demás como agredido en lugar de agresor. Tiene, además, una gran habilidad para manipular los acontecimientos y lo que es, en realidad, una agresión del acosador a la

víctima, lo convierte en una agresión de la víctima al acosador. Desmontar este estado de cosas es complicadísimo, porque el acosador juega y maneja no sólo la interpretación más estricta de las normas, en el sentido de que el que agrede ha de ser castigado, sino que también juega con la misma interpretación de la realidad, de los hechos, a partir del comportamiento observado.

3. LOS LÍMITES DE LA LEY

Un asunto muy interesante de esta novela es el análisis jurídico. De hecho es lo más relevante de la trama. En este caso el personaje principal es el capitán Vere. Siguiendo el análisis de Laguiret (Laguiret, 2007), Vere se enfrenta a un dilema moral. Hay dos sistemas normativos, A y B. Si se cumple A, se transgrede B, y si cumple B, se transgrede A. No se pueden satisfacer ambos a la vez. Por una parte, está el sistema normativo militar: no sólo la acción de matar, sino la simple agresión a un superior ha de ser castigada con la pena de muerte, sin importar si la acción ha sido cometida con o sin intención. Por otra parte, está el sistema normativo de la moral: se reconoce la provocación y la calumnia de Claggart a Billy; se reconoce también la naturaleza buena y la ausencia de intención de éste, tanto en la agresión como en la falsedad de la calumnia. En consecuencia, desde el punto de vista moral, el culpable es Claggart y no Billy, pero desde el punto de vista legal, el culpable es Billy, porque es el agresor físico. A esto hay que añadir que Vere no es un agente moral simple, sino que es un agente cualificado institucionalmente, lo que implica que su comportamiento está restringido por el cargo que ocupa, y su cargo le obliga a cumplir con la ley, por dura y/o absurda que sea. Esta es la postura que tomó Vere desde el principio. Es el denominado positivismo jurídico, que independientemente de lo injustas o absurdas que sean las leyes, los jueces han de aplicarlas. Aquí la autonomía del derecho frente a la moral es total. No se tiene en cuenta la intención del acto, simplemente ha habido un acto calificado como delictivo y ha de ser castigado según la norma vigente. El derecho, según este razonamiento, se agota en las normas. En consecuencia, otras consideraciones son excluidas. Si se hace alguna excepción y se incluyen otras cuestiones sustantivas y externas al derecho, tales como la moral o la falta de intención en el acto homicida, afectaría al conjunto del sistema jurídico. Ante esta situación, Billy Budd carece de defensa.

Podemos observar que en la actualidad puede ocurrir lo mismo que describe Melville, aún sin llegar a una agresión con resultado de muerte. En los casos actuales de acoso en el trabajo, el agresor suele provocar a la víctima para que reaccione de manera impulsiva. Si la víctima reacciona con alguna acción violenta, como puede ser un grito, un reproche, un insulto a su agresor, en ese momento, aparentemente, el agresor se convierte en víctima y la víctima real se convierte en agresora. Este mecanismo es usado

constantemente por los agresores (para esto remito a los estudios sobre el acoso en el trabajo de Hyrigoyen citados en la bibliografía).

Este detalle se refleja muy bien en la película de Peter Ustinov. En el momento en que Claggart recibe el puñetazo de Billy y justo antes de morir, Claggart esboza una sonrisa de satisfacción; ahí era consciente de su victoria y la consiguiente pena de muerte de Billy Budd. La verdadera víctima se convierte en agresor, y el verdadero agresor se convierte en víctima.

4. LA RESPONSABILIDAD DE LOS DIRIGENTES

De nuevo el capitán Vere es el centro del análisis. Hay tres circunstancias a tener en cuenta: a) Vere reconoce inocente a Billy, incluso dice “yo te creo, muchacho”; b) Vere reconoce que Billy ha sido calumniado por Claggart; y c) Vere sabe que Billy no estaba intentando un motín. Surgen entonces dos preguntas: ¿es reprochable el comportamiento del capitán Vere condenando a muerte a Billy? ¿Se hubiera podido evitar tal castigo?

Desde el punto de vista estrictamente jurídico, atendiendo a la ley militar y tomando el positivismo jurídico como teoría, el comportamiento de Vere no es reprochable, ya que simplemente cumple con su deber y está obligado a tomar esa decisión por el cargo que ostenta. Poniéndonos en el contexto de la narración, siglo XVIII, Melville nos presenta a Vere sin otra opción. Es un militar, y en el ámbito militar la disciplina es uno de sus pilares básicos. Tanto en el libro como en la película, su argumentación es impecable. Únicamente quedó para su conciencia la muerte de Billy Budd. De hecho, al final del relato, herido de muerte tras la batalla, sus últimas palabras fueron las del nombre del muchacho. Sin embargo, en la reflexión sobre este problema, el asunto es demasiado complejo como para que todo quede en una simple estructura causa-efecto, es decir, ante un delito concreto se aplica la pena estipulada en la ley.

Vere conocía la inocencia de Billy Budd, sabía que Claggart lo estaba calumniando, descubrió también el problema de la tartamudez de Billy y su dificultad de emitir palabra en momentos tensos, en consecuencia sí podía haber seguido las indicaciones de los demás miembros del tribunal y del médico del barco, que eran favorables al aplazamiento del juicio hasta que se llegara a tierra. De este modo, Billy hubiera tenido una oportunidad e incluso la tripulación, con su capitán al frente, podrían haber declarado a su favor. En su artículo, Ives realiza una argumentación jurídica e histórica en este sentido (Ives, 1962). Aunque la ley militar dijera que la simple agresión a un superior era castigada con la pena de muerte, el mismo código militar daba discrecionalidad al capitán para formar o no un consejo de guerra,

principalmente porque el caso de Billy Budd no era un caso de amotinamiento y había circunstancias atenuantes que Vere reconocía. Sin embargo, desde el mismo momento de la agresión de Billy, Vere ya tenía tomada la decisión y convenció a sus oficiales para firmar la condena a muerte. Por consiguiente, desde mi punto de vista, la decisión inmediata del capitán Vere sí es reprochable, porque pudo perfectamente no seguir al pie de la letra lo que dictaba la ley.

Hay otro punto importante en el análisis. A pesar de la brillantez y coherencia de sus razonamientos jurídicos en el juicio, Vere también mostró una enorme debilidad en este caso, basada en dos miedos que se dejan ver tanto en el texto como en la película. Uno era el temor a la quiebra de la disciplina militar si no condenaba a Billy. El otro era que consideraba que los marineros no entenderían la decisión de aplazar el juicio, lo cual podría acarrear una pérdida de autoridad y/o prestigio. Aquí aparece en todo su esplendor el Vere aristócrata, minusvalorando, por un lado, la capacidad intelectual de los marineros (típica consideración de las clases altas hacia las clases bajas) y, por otro, guardando las formas, tanto las jurídicas como las de su clase social. Con la pretensión de guardar las formas para evitar supuestos males mayores, se consiguió no sólo no evitarlos, sino empeorarlos, pero en un ámbito distinto al jurídico: cometió una injusticia que le perseguiría hasta su muerte.

La responsabilidad de Vere y, por ende, de todos los dirigentes de las organizaciones en los casos de acoso, no está en la aplicación estricta de la ley, sino en no haber sido capaz de destituir a tiempo a Claggart. Obviamente, los dirigentes de las organizaciones no son del todo responsables, al menos moralmente, de los actos perversos que puedan cometer algunos de sus subordinados. Pero sí son responsables, primero, de establecer los mecanismos y normas para que eso no ocurra y, segundo, de la elección de esas personas para esos cargos. Si con el tiempo demuestran que no están capacitados para ejercer ciertas funciones o, en el ejercicio de sus funciones, esas personas se extralimitan, los dirigentes han de verlos y destituir a esas personas. La cuestión está en si a los dirigentes de las organizaciones les interesa o no ese tipo de personas, ese tipo de mandos intermedios. Todos los expertos en salud laboral indican que desde el punto de vista de la eficiencia económica de las empresas, este tipo de personas son nefastas, por el clima laboral que generan (Sánchez Trigueros *et. al.*, 2009).

La pregunta entonces es ¿es eficiente una organización donde el poder disciplinario está por encima de la eficiencia de sus miembros? Si se hiciera una encuesta haciendo esta pregunta a los jefes de las empresas, sean mandos intermedios o directores, lo más probable es que responderían que no, y añadirían que el objetivo que buscan es lograr la eficiencia de la organización. Sin embargo, en la práctica real, el poder disciplinario nunca se abandona. No quiero decir con esto que el poder disciplinario en las empresa

haya que abandonarlo. De hecho está establecido en el Derecho del Trabajo que el empresario es quien detenta el poder de dirección y organización de la empresa, y de ese poder de dirección se deriva el poder disciplinario para sancionar los comportamientos que no cumplan con las condiciones de trabajo estipuladas. Pero una cosa es aceptar ese poder disciplinario, y otra muy distinta que se dé más importancia a la disciplina que a la eficiencia.

5. CONCLUSIÓN

En este artículo se ha analizado la novela *Billy Budd* de Melville en clave de acoso laboral. Se han descrito las características del acosador, los límites de las leyes para prevenir estos comportamientos y la responsabilidad de los dirigentes de las organizaciones en estos casos. A través de este análisis se ha tratado de demostrar que esta novela puede ser considerada precursora de los estudios del fenómeno del acoso en trabajo, obviamente, teniendo muy en cuenta que en la época en la que Melville escribió, ese fenómeno no se conocía tal y como fue posteriormente estudiado por los psicólogos y científicos sociales. No obstante, sí hay que resaltar que el fenómeno del acoso no es nuevo, ni es algo que haya aparecido en la época contemporánea.

El caso de Billy Budd es realmente fértil, a pesar de su brevedad o, quizás, gracias a ella. En pocas páginas se plantean algunos temas de gran calado. Esta novela nos sitúa no sólo frente al problema del acoso, sino también ante a un problema muy común en nuestras relaciones sociales: el respeto a las formas. Es cierto que el respeto al procedimiento y a las formas jurídicas es una garantía para salvaguardar los derechos. Asimismo, las buenas formas en el trato con los demás es garantía, al menos, de comunicación, pero también hay efectos no deseados y preguntas sin respuesta. Realmente, ¿cuántos canallas o arribistas se esconden tras las buenas formas, sean de etiqueta o jurídicas? ¿Cuál es el límite para mantener esas formas? Si alguna vez en circunstancias excepcionales no se siguen las formas establecidas, ¿realmente se cuestiona todo un sistema jurídico o los valores de comportamiento y hasta qué punto se cuestionarían? Dándose esas circunstancias excepcionales, como es el caso que relata Melville, ¿qué consecuencias tiene seguir o no seguir las formas y los procedimientos jurídicos?

Todas estas preguntas se quedan sin respuesta. Pero Herman Melville, en última instancia, nos muestra en esta novela que es posible cometer una brutal y despiadada injusticia cumpliendo estrictamente la ley.

BIBLIOGRAFÍA

- Bloom, H. (1986). *Modern Critical Views Herman Melville*. New York: Chelsea House Publishers.
- González de Rivera, J.L. (2002). *El maltrato psicológico. Cómo defenderse del mobbing y de otras formas de acoso*. Madrid: Espasa.
- Górriz, M. (1992). El significado de Billy Budd. En Anievas, I., Broncano, M., Álvarez, M. J., y Rodríguez, L. F. (Eds.). *Ensayos y memoria de Herman Melville. Actas del Congreso celebrado en la Universidad de León, en el centenario de la muerte de Herman Melville, los días 19, 20, 21 y 22 de noviembre de 1991*. León: Universidad de León.
- Hyrigoyen, M.-F. (2001). *El acoso moral en el trabajo. Distinguir lo verdadero de lo falso*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Hooker, B. & Little, M. (comps.) (2000). *Moral Particularism*. Oxford: Clarendon Press.
- Ives, C. B. (1962): Billy Budd and the Articles of War. *Amerian Literature*, 34- 1, 31-39.
- Kolenda, K. (1975). Moral Conflicts and Universalizability. *Philosophy*, 50, 460-465.
- Lariguet Conicet, G. (2007). El desafío de Billy Budd. Dilemas morales y dimensión institucional del derecho. *Crítica. Revista Hispanoamericana de filosofía*, 39-116, 51-78.
- Leymann, H. (1996a). Mobbing at work and the development of post-traumatic stress disorder. *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 5 (2), 251-275.
- (1996b). The Content and Development of Mobbing at Work. *European Journal of Work and Organizational Psychology*, 5 (2), 165-184.
- Melville, H. (2009). *Billy Budd*. Madrid: Cátedra.
- Raz, J. (2000). The Truth in Particularism. En Hooker, B. & Little, M. (comps.). *Moral Particularism* (pp. 48-78). Oxford: Clarendon Press.

Rogin, M. P. (1983). The Somers Mutiny and Billy Budd: Melville in the Penal Colony. En *Subversive Genealogy. The politics and art of Herman Melville* (pp. 288-318). Berkley: University of California Press.

Sánchez Trigueros, C. (dir.) (2009). *Los riesgos psicosociales: teoría y práctica*. Navarra: Arazadi Zizur Menor.

Winch, P. (1972). The Universalizability of Moral Judgments. *Ethics and Action* (pp. 151-170). Londres: Routledge and Kegan Paul.



Foto Loca de los Viernes - 22 de julio 2011, Riverside Agency

Tres ataúdes blancos de Antonio Ungar: juegos de falsedad y discursos de poder en la América Latina contemporánea

FELIPE CAMMAERT

Centro de Estudos Comparatistas - Universidade de Lisboa, Portugal

RESUMEN: *Tres Ataúdes Blancos*, novela del escritor colombiano Antonio Ungar, propone una lectura novedosa de la realidad latinoamericana adoptando la forma de una sátira política. Esta novela escenifica los juegos de poder en Miranda, país imaginario que es una suma de los abusos del ejercicio político en el continente a lo largo de su historia. Para ello, elabora una profunda reflexión en torno a la falsedad y la alteridad. *Tres ataúdes blancos* plantea una relectura del canon latinoamericano donde la representación de la realidad política ocupa un lugar preponderante en el universo ficcional.

PALABRAS CLAVE: literatura colombiana siglo XX, canon novelesco, historia latinoamericana, novelas de dictador, identidad, alteridad

RESUMÉ: *Tres ataúdes blancs*, roman de l'écrivain colombien Antonio Ungar, propose une lecture nouvelle de la réalité latino-américaine, sous la forme d'une satire politique. Ce roman met en scène les enjeux du pouvoir à Miranda, pays imaginaire qui figure comme une somme des abus du pouvoir politique dans le continent tout au long de son Histoire, s'appuyant sur une profonde réflexion sur les motifs de la fausseté et de l'altérité. *Tres ataúdes blancs* propose une relecture du canon latino-américain, dans laquelle la question de la représentation de la réalité politique occupe une place prépondérante au sein de l'univers fictionnel.

MOTS-CLÉS: littérature colombienne XXe siècle, canon romanesque, histoire latino-américaine, romans de dictateur, identité, altérité



Le trait distinctif du pouvoir, c'est que certains hommes peuvent plus ou moins entièrement déterminer la conduite d'autres hommes –mais jamais de manière exhaustive ou coercitive. Un homme enchaîné et battu est soumis à la force que l'on exerce sur lui. Pas au pouvoir.

Michel Foucault

1. INTRODUCCIÓN A LA REPÚBLICA DE MIRANDA

La relación entre la literatura latinoamericana y el poder es casi tan fuerte como aquella que une a este último con la historia del continente. Contadas son las obras latinoamericanas modernas que, al interesarse por su historia, dejan de lado la reflexión sobre los excesos del poder político. En *Tres ataúdes blancos*, tercera novela del escritor colombiano Antonio Ungar (galardonada con el Premio Herralde 2010), el discurso narrativo se encuentra íntimamente ligado al tema del poder político.

Antonio Ungar forma parte de la nueva generación de autores colombianos que, al lado de otros tantos (Juan Gabriel Vásquez, Ricardo Silva Romero o Sergio Álvarez, por nombrar sólo a unos cuantos), ha logrado mantener a distancia las figuras tutelares de la literatura colombiana del siglo XX, y en especial la sombra de Gabriel García Márquez. A propósito de este último, en la conferencia de prensa organizada

tras conocer el resultado del Premio Herralde, Ungar afirmó: “Me gusta la literatura norteamericana. Leo a García Márquez como a un clásico, como a alguien del siglo XIX, como si estuviera muerto” (Mora, 2010). Si hay algo que identifica a la nueva generación de escritores latinoamericanos es, tal vez, la necesidad de despojarse del descomunal peso del canon literario llamado *boom*. Con todo esto, la descanonización pasa, en el caso de Ungar como en el de los demás jóvenes escritores, por una profunda redefinición identitaria que apunta más hacia la disseminación que hacia la confluencia de estilos o de visiones del mundo.

Antonio Ungar ha publicado hasta la fecha tres novelas y tres libros de cuentos. Algunos de estos textos han sido traducidos al francés, al alemán, al italiano y al inglés. La crítica extranjera no es ajena al interés que despierta esta escritura tan inclasificable como sorprendente. Si tuviéramos que definir su obra en unas cuantas palabras, diríamos que estamos frente a una escritura de la fuga –tanto en el sentido de “huida” como en la acepción musical de esta palabra– en la que la cuestión de la simulación y sus múltiples ramificaciones (relacionadas con la creación de un universo ficcional) ocupan el centro de las preocupaciones del autor.

Zanahorias voladoras (2004), primera novela del autor, exploraba ya los temas de la escritura y de la fuga en estos términos:

Por primera vez en la larga huida siento que por fin cumplo un preciso papel social: me dejo sodomizar por las palabras que alguien quiere oír, dejo que desde algún rincón de terrible lucidez de mi ya casi destrozado esqueleto salgan estas frases largas y grandilocuentes (Ungar, 2004: 106).

El narrador de las *Zanahorias voladoras* se ve a sí mismo como un animal ansioso, persiguiendo las palabras como si se tratase de su alimento:

[...] las palabras empiezan a tener cada vez más impulso y más fuerza y se distribuyen alrededor mío y entonces mi cuerpo es el cuerpo del burro que soy, sin cursivas, burro, pero al burro que soy le salen palabras como pequeñas zanahorias voladoras por la boca y el loco burro que soy no tiene más remedio que ser un perro apaleado que corre por la ciudad detrás de la velocidad y el fluido interminable de sus zanahorias voladoras palabras (Ungar, 2004: 141).

Están presentes, ya en la primera novela del autor, las claras referencias a la autorreflexividad de la literatura contemporánea. La sugestiva imagen de las “zanahorias voladoras palabras” se inscribe dentro de la preocupación de Ungar por interrogar los fundamentos de la escritura desde una postura compuesta a la vez de humor y de búsqueda identitaria.

Tres ataúdes blancos retoma la cuestión de la identidad, pero desde un ángulo distinto, sin que por ello el humor desaparezca. Esta obra trata del poder político mediante un juego de espejos cuyo fundamento reside en una profunda interrogación sobre la noción de alteridad. El trasfondo de la trama es la lucha de poderes en la república de Miranda, país imaginario regido por el presidente Tomás Del Pito. La historia de Miranda nos es narrada por José Cantoná, joven obeso y ensimismado, que accidentalmente se ve envuelto en un absurdo complot contra el déspota don Tomás Del Pito. Pedro Akira, figura de la oposición de Miranda, en representación del izquierdista Movimiento Amarillo, sufre un atentado durante la campaña presidencial. El parecido físico de Cantoná con el de Pedro Akira, principal manifestación de la subjetivación en la novela, constituye así el punto de partida de los acontecimientos.

Sin adentrarnos en los detalles de la trama, diremos apenas que cuando el candidato presidencial Akira muere, Cantoná ocupa en secreto su lugar durante la campaña electoral. El héroe acaba luchando casi en solitario contra un régimen político corrupto hasta la médula, apoyándose en su condición de socios de Akira para derrocar al tirano Del Pito. Paralelamente a la historia de suspense político se desenvuelve una historia de amor entre Cantoná y Ada Neira, la enfermera que el Movimiento Amarillo asigna para cuidar al falso Pedro Akira durante su convalecencia.

Comentaremos, en primer lugar, las relaciones entre poder y ficción en un texto muy inspirado en la realidad política del continente americano, cuyas técnicas narrativas se inscriben dentro de la tradición novelesca de lengua española. En segundo lugar, serán expuestos los distintos juegos narrativos que hacen posible la instauración de una estética de la falsedad, en la que el carácter vacilante de la identidad es el punto de partida para una reflexión sobre la escritura.

2. HISTORIA, PODER Y FICCIÓN

Como en toda obra que aborda de manera frontal la cuestión del poder, existe un modelo real sobre el cual el universo ficcional se construye. El aspecto que nos interesa aquí es el del paso de una realidad política marcada por la desmesura a un discurso novelesco híbrido en el que la narración retoma algunas constantes de la tradición literaria, mezclándolas con otras muy personales. En la novela de Ungar, la visión irónica que da forma a Miranda se apoya en los excesos de la Historia reciente del continente americano para crear una trama narrativa tan violenta como inverosímil. Sobre la novela, el autor ha dicho: “Es una sátira política sobre América Latina. Miranda tiene mucho de Colombia, donde la realidad es tan desbordante que nos supera. Suceden cosas tan atroces y terribles que resultan excesivas como tema literario” (Mora, 2010).

Aunque Ungar ha insistido, en varias oportunidades, que su libro retrata la realidad política de varios países latinoamericanos, el modelo más inmediato de Miranda es, sin lugar a dudas, el colombiano. En una reciente entrevista, el escritor apunta:

Creo que haber llamado 'Miranda' a esa Colombia de caricatura que me invento hizo que el argumento ganara en efectividad: Miranda es Colombia en los años 2000 pero también Argentina en los 70s o España en los 50s. Miranda sirve para contar la Colombia feudal del Uribismo cerril pero también, entre otras, la Colombia cínica del Santismo, con sus buenas intenciones de labios para afuera, su falsa ley de tierras o su gobierno de unidad en el que todos comulgan por puestos burocráticos. Este no es un libro contra el Uribismo solamente: es también, entre otras, un libro contra todos los autoritarismos y los nacionalismos, contra los medios de comunicación y contra todas las izquierdas corruptas y oportunistas (Soto, 2012).¹

De estas palabras se desprende el marcado interés del autor de *Tres ataúdes blancos* por la historia más reciente del país en que nació, cuya compleja realidad conoce bien, y del que se ha alejado en varias ocasiones, sin que ello lo haya llevado a un exilio definitivo.

Señalaremos brevemente los principales elementos histórico-políticos de la realidad colombiana que son retomados en *Tres ataúdes blancos* y que hacen de esta novela un texto con un referente real sólido. En primer lugar está la violencia endémica de la sociedad colombiana. La Miranda de Ungar es un país que, como aquélla, vive un conflicto armado cuyos principales actores son los grupos guerrilleros (que la novela engloba bajo la apelación "guerrillas estalinistas"), los grupos paramilitares (en el libro mencionados como "escuadrones de la muerte"), sin olvidarnos del Estado (que, en el libro como en la realidad colombiana, actúa muchas veces de la mano de los paramilitares).

De esta forma, las alusiones al conflicto son algunas veces tan próximas al contexto colombiano actual que el libro abunda en referencias a hechos concretos recientes, como por ejemplo el escándalo de las desapariciones de civiles a manos de las Fuerzas Militares, referidas como "falsos positivos" por los medios de comunicación. Entre las muchas acusaciones de José Cantoná al gobierno de Del Pito, encontramos éstas:

Hay órdenes para la desaparición de los principales líderes sindicales emitidas por la Presidencia misma; hay planes de los asesores más cercanos al presidente para inventarle falsos cargos a decenas de miembros de la oposición; hay órdenes del ministro de Defensa para asesinar a mendigos, trasladarlos a las selvas y hacerlos pasar como guerrilleros caídos en combate; hay calendarios detallados para incendiar, mediante el uso de Escuadrones de la Muerte, las casas de cientos de campesinos incluidos dentro de las nuevas fincas del presidente que se han negado a irse por las buenas (Ungar, 2010: 149).

¹ El autor hace referencia aquí a los dos últimos presidentes que ha tenido Colombia: Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos.

En segundo lugar, está el populismo democrático que conduce a la cuestión de la concentración del poder en la figura del caudillo. Sobre este aspecto, las semejanzas entre el personaje de Tomás Del Pito y la figura de Álvaro Uribe Vélez son múltiples a lo largo de la novela de Ungar.² En tercer lugar, tenemos la confrontación política de índole ideológica; la lucha por el poder político entre la derecha, que gobierna, y la izquierda, el partido de oposición, es un elemento más de *Tres ataúdes blancos* que presenta varias coincidencias con la realidad colombiana. Las relaciones de poder tanto en Miranda como en ese país sudamericano se basan en la polarización de las opiniones. De igual manera, las relaciones entre los medios de comunicación y el poder son abordadas, puesto que el narrador de la novela es particularmente crítico en lo que respecta al papel de la prensa dentro de ese contexto de ejercicio del poder absoluto. Una gran parte de la prensa, tanto nacional como extranjera, aparece rendida ante el poder, de la misma manera que son referidos casos de censura frente a los medios de comunicación que están en la oposición. Uno de los pasajes que contiene más elementos reales (esto es, despojados de la invención paródica) es aquél en que se hace referencia al diario español *El País* en estos términos:

Maldita sea la maldita manía de mirar el internet. El diario *El País* de España dice esta mañana en la primera página de su edición digital que la República, la nuestra, la de Miranda, va muy bien. Una periodista enviada por el diario *El País* de España a nuestra capital afirma que, gracias a las medidas económicas y de orden público emitidas por el serenísimo presidente Del Pito (a quien los españoles abrevian como el P. d. Pito), la inversión extranjera se ha recuperado, el producto interno bruto ha subido y la moneda se ha fortalecido (Ungar, 2010: 101).

En efecto, el contenido informativo aquí referido corresponde parcialmente a un reportaje que este diario consagró a Colombia en tiempos del gobierno de Uribe Vélez. Con todo esto, la novela no es tanto una obra sobre la violencia, sino que se presenta como una narración sobre las luchas por el poder dentro del contexto histórico del conflicto. Valga la pena mencionar que el personaje de *Tres ataúdes blancos* comienza por ser totalmente ajeno a estas pugnas y de manera paulatina se instala dentro de esa espiral de violencia y corrupción que caracteriza a Miranda.

3. SUBVERSIÓN Y TRADICIÓN LITERARIA

Pero más allá de profundizar en las analogías entre la ficcional Miranda y la real Colombia (o cualquier otro país), quisiéramos insistir en las estrategias narrativas que permiten la instauración de un universo de ficción en el que prevalece una profunda reflexión sobre la otredad. La construcción de este

² Recuérdese que Álvaro Uribe Vélez fue presidente de Colombia de 2002 a 2010, habiendo ejercido durante dos mandatos presidenciales, y que su tentativa por acumular un tercer mandato, a pesar de las prohibiciones institucionales, estuvo muy cerca de ser avalada en aras de la pretendida "razón del pueblo".

universo ficcional muy particular se asienta en dos fenómenos que hacen posible la instauración de un verdadero discurso subalterno de poder. Estos dos elementos son, por un lado, una narración que retoma varios trazos distintivos de las formas narrativas del canon novelesco, reapropiándose los con el fin de subvertir un orden dominante y, por el otro, una arquitectura narrativa fundada en la omnipotencia de la palabra y en la subjetividad de la voz narrativa.

En ese sentido, *Tres ataiúdes blancos* puede ser visto como un caso de hibridación literaria, ya que la sátira política de Miranda se construye en torno al ensamblaje de algunos elementos representativos de la historia de la novela y de una escritura subversiva que eleva la cuestión de la subjetividad al primer plano. La novela utiliza varios recursos narrativos pertenecientes a las diferentes formas que han surgido dentro de la tradición novelesca occidental, y más específicamente a las surgidas en la tradición literaria iberoamericana.

Una de las características más evidentes de la estructura narrativa de esta obra es la manera de encadenar los acontecimientos. La evolución del papel de José Cantoná a lo largo del relato es digna de una novela de aventuras, sólo que en este caso el héroe es más bien un antihéroe. Cantoná pesa más de cien kilos, vive encerrado en su mundo interior, y su vida no es, en principio, un modelo de valentía. Éste es justamente uno de los elementos de humor alrededor de los cuales se articula la sátira del poder político: el parecido físico de Cantoná con el del líder de la oposición degenerará en una serie de consecuencias que el lector no podría prever.

De igual manera, la trama retoma varios elementos de la novela de dictador, forma narrativa afín a la literatura latinoamericana del llamado *boom*. Sin embargo, aquí no se trata simplemente de erigir un retrato del déspota, sino de colocar al dictador frente a la figura del usurpador, representada por Cantoná, figura que será comentada más adelante. José Cantoná tiene, pues, mucho del Patricio Aragonés de *El otoño del patriarca* (García Márquez, 2000). En todo caso, la novela de Ungar se sitúa en la órbita de las obras canónicas sobre la dictadura por la manera de reconstruir el universo del autócrata basado en la exageración y la instauración de lo absurdo.³ Veamos uno de los primeros retratos del presidente Del Pito, elaborado por el narrador:

Personaje principal será sin duda en esta magistral narración, el magnánimo, es inútil negarlo, y se hace por eso necesario presentarlo ya, con brevedad proporcional a su estatura. Muy gracioso es siempre el primer mandatario, nuestro minúsculo magnánimo (forúnculo), muy gracioso aunque parezca muy serio en la televisión. Nuestro Líder [...] Habla siempre con las dos manos surcando el aire, en enfática simetría que solamente se rompe cuando la situación amenaza

³ Ver, entre otros (Bellini, 2000: 95-101, González Echevarría, 1980).

levantar el dedo índice de la mano derecha y con la mano izquierda hacer un puño cerrado para soltar una advertencia, inmediatamente retransmitida a todos y cada uno de los rincones de la extensa República de Miranda (Ungar, 2010: 62-63).

Es necesario añadir aquí que esta novela evita caer en el maniqueísmo propio de una caricatura política, puesto que los abusos del poder son atribuidos tanto al gobierno de Del Pito como al partido opositor de Pedro Akira.

Asimismo, la estructura de *Tres ataúdes blancos* retoma ciertos rasgos del funcionamiento de la novela picaresca: el héroe –un individuo marginado– vive las más variadas correrías sin que ello implique un cambio radical en sus orígenes. Sin embargo, se trata en esta ocasión de una forma moderna de lo picaresco, en la que el protagonista es retratado como un personaje subalterno cuya postura se yergue contra el poder hegemónico. José Cantoná podría aproximarse en varios aspectos al fray Servando Teresa de Mier de *El Mundo Alucinante*, de Reinaldo Arenas.

De este breve inventario de los modelos narrativos con los que se identifica parcialmente la novela de Ungar sobresale un aspecto que será determinante para el estudio de la otredad en la obra. En efecto, la cuestión de la subjetividad es fundamental en esta sátira política de América Latina, pues en ella se concentran las múltiples facetas del héroe. La estructura narrativa del libro es, en ese sentido, muy dicente de la importancia del elemento de la alteridad: José Cantoná es a la vez el héroe de la historia y su autor. En uno de los raros momentos de sosiego en la incansable huida, el narrador confiesa: “Libre ya del desconcierto de las primeras semanas, dedico mi abundantísimo tiempo libre a escribir mis aventuras como el doble de esta película” (Ungar, 2010: 184). Cantoná se transforma, así, en el cronista de sus propias andanzas queriendo ser otro, sobre todo si tenemos en cuenta que su escritura está, a su vez, envuelta en un manto de falsedad más vasto, sobre el que volveremos más adelante. Por ahora baste decir que el relato de las aventuras en Miranda forma parte de un dispositivo epistolar más amplio que desvela otras identidades, como si se tratara de un juego de muñecas rusas.

4. EL PODER DE LA FALSEDAD

En *Tres ataúdes blancos* subyace una profunda reflexión sobre la falsedad, envuelta en una urna negra de humor, característica del escritor desde sus primeras novelas (*Zanahorias voladoras* y *Las orejas del lobo*). La obra gira pues en torno a la cuestión de la suplantación, que no es otra cosa que una reflexión sobre los mecanismos de representación del poder en la literatura. Suplantación, antes que nada, de la

realidad histórica (América Latina, el caudillismo, los regímenes totalitarios), por una realidad ficcional absurda y lamentablemente cruel (Miranda, su magnánimo Líder, los desplazamientos de Cantoná y los demás conjurados). La novela oscila entre la *deshistorización* y la *hiperhistorización* de una realidad a la que, para Ungar, únicamente se puede acceder por el camino de la parodia.

Usurpación, en segundo lugar, de la identidad de un personaje público (Pedro Akira, el opositor), la cual recae en alguien tan pusilánime como Cantoná. Este alumno de Estudios Generales en la Universidad Nacional de Miranda, experto en preparación de cócteles caseros e intérprete entusiasta de la obra musical del maestro Kepis, no pareciera estar destinado a tan noble destino. Esta expoliación del papel de la figura pública encierra, claro está, una usurpación de tipo narrativo. El narrador no sólo es un falsario dentro del enredo de poder en el que se ve envuelto. Es, también, un acaparador de la palabra, un tirano casi equiparable al mismísimo Del Pito. Sobre este punto, las innumerables figuras de la autonominación son muestras del poder con que Cantoná nos pone a marchar al ritmo de una historia tan egocéntrica como sorprendente, con una ironía de la que nadie (ni nada) puede salir inmune, como ocurre en este ejemplo: “Tal vez sea menester que el que todavía oye todo esto sepa que el personaje principal y único narrador de esta incontrovertida obra cumbre de la literatura occidental nunca se ha enamorado” (Ungar, 2010: 67). Ungar despliega en este libro una estética del exceso que, junto con el humor negro, pareciera ser la única vía posible para acercarse a la realidad política que describe. En ese sentido, el idilio entre Cantoná y la enfermera Ada Neira no puede crecer sino dentro de las contingencias propias a las maquinaciones políticas alrededor del poder en Miranda.

La tercera modalidad de substitución es la de la figura paterna. El padre, apacible coleccionista de estampillas e insectos, armado de una bata y un radio alemán de pilas, ejerce su verdadera función tutelar desde la ausencia o el silencio. Su papel se limita, pues, a marcar el referente familiar, del cual la casa (el hogar) es tal vez el signo más importante. Sin embargo, no podemos dejar de observar que la primera mención a la suplantación se hace en sentido contrario, cuando Cantoná, vestido con la bata de su padre, va a comprar el pan: “Detrás del mostrador el señor Jaramillo me miró con la boca abierta, *tal vez creyendo equivocadamente que papá se había convertido en mí durante la noche.*” (Ungar, 2010: 18; el énfasis es nuestro)

La obra de Antonio Ungar ha sido marcada desde sus inicios por el tema de la búsqueda del padre ausente. Esta vez, el protagonista de la historia es huérfano de madre y no de padre, como en otras ocasiones, como si la transmutación de estas dos figuras fuera una necesidad interna a la progresión de la intriga. José Cantoná hace lo que hace para demostrar que es más que un introvertido, condenado a vivir

una existencia insignificante:

¿Qué me arrancó del calor de un hogar para arrastrarme en una caja de cartón hasta esta habitación de hospital en la que un muerto con máscara era mi única compañía? No fue la ambición ni fue la sed de poder. Fueron más bien las voces: la de mi madre muerta y la de mi padre vivo. [...] *O seguía siendo quien era y me condenaba al desprecio, al olvido y al oprobio de mis propios progenitores, o me robaba la identidad del gran Pedro Akira para probar con mi propia lengua las agri dulces mieles del poder* (Ungar, 2010: 55-56; la cursiva es nuestra).

De la misma forma, la relación padre-hijo es parte fundamental de esa ilustración del exceso: “Es mucho mejor morir que ser derrotado” (Ungar, 2010: 185), lanza el padre a Cantoná en medio de la farsa en la que éste se ha metido. Tras varias vueltas de tuerca, el desafío es de alguna manera reinterpretado por el hijo, una vez superado el dolor por la muerte del padre: “[...] yo he salido del trance alcohólico-paralizante gracias a una dudosa revelación mística de brisa entre cañaverales cuyo mensaje principal es que vale la pena seguir vivo aunque sea para no estar muerto” (Ungar, 2010: 202). El narrador fluctúa, pues, entre la esperanza de no desestimar la confianza del padre y de la amada, y la tentación del peligro que supone avanzar “con el plan de la suplantación” (Ungar, 2010:212) en esa espiral violenta.

El epílogo de la novela revela una última faceta de la simulación, urdida desde lo más hondo del proyecto de escritura, en lo que puede leerse como la parodia de una novela de anticipación. Entre 2019 y 2021, Ada Neira, exiliada en Bonn, escribe cartas sueltas dirigidas a Cantoná, quien en realidad se llama Lorenzo y deja a su mujer un manuscrito de “desgracias y alegrías en el país tropical”, con el propósito de que éstas “se conviertan en algo parecido a un libro de aventuras” (Ungar, 2010: 265). Miranda no es Miranda, claro, pero el lector no llega a saber el nombre verdadero del país de las desventuras, ni tampoco el del todopoderoso Tomás Del Pito, pues las menciones permanecen ocultas tras una mancha de tinta negra que no es otra cosa que una censura editorial. Estamos frente a otra de las facetas del poder: la influencia de éste último sobre la literatura. Por su condición precaria, el simulacro alcanza hasta los más hondos postulados de la escritura, y la dolencia del sentido se instala definitivamente en el lector.

5. CONCLUSIONES: ESCRITURA, SIMULACIÓN Y PODER

El tema principal de *Tres ataúdes blancos*, unido a las estrategias narrativas utilizadas para plasmarlo dentro del universo ficcional, constituyen un ejemplo importante sobre la postura del escritor contemporáneo frente al poder. En efecto, en las novelas sobre el poder el elemento que sobresale es el de la supremacía de la escritura frente a una realidad a la que es difícil aproximarse. Sobre este aspecto, convendría recordar que el sentido original del término “ficción” es el de “fingir” (del latín *fingere*), lo cual

presupone, en cierto modo, una cierta falsedad. Así, la más alta potestad de todas aquellas ficciones que abordan el tema del poder político sería la de apelar a las diferentes máscaras con las que cuenta el escritor para encubrir el simulacro narrativo que propone a su lector. En la novela de Ungar, el simulacro (sea éste narrativo o identitario) se presenta pues como la estrategia textual más idónea para desafiar el poder y sus repetidos abusos.

Concluiremos estas reflexiones con dos citas que, en nuestra opinión, sintetizan adecuadamente las reflexiones entre otredad, poder y escritura en *Tres ataúdes blancos*. En una charla digital con los lectores del diario *El País*, de España, Antonio Ungar aborda de esta forma los alcances de su novela:

Hace años quería escribir una sátira a la forma en que se hace la política en América Latina y una sátira al poder en general (y más exactamente a los poderosos). [...] El narrador de esta novela es un tipo egoísta, ensimismado, aislado, antisocial, torpe, egocéntrico, consentido. Y sin embargo la realidad de su país, Miranda, es tan terrible y tan violenta que acaba afectándolo. El tipo acaba jugándose todo por salvar a su país y al final entrega la vida de la gente que más quiere por esos deseos de cambio. *Me parece que ciertas realidades exigen actos heroicos, aunque a veces esos actos heroicos resultan peores que las realidades que los desencadenan* (*El País*, 2011; la cursiva es nuestra).

El escritor, avatar del protagonista de la novela, justifica en cierta medida la estética del exceso que recorre su obra. La escritura es, pues, un acto de valor que debe situarse más allá de las contingencias del poder, una aventura llevadera si el creador se oculta tras las máscaras de la alteridad.

Por su parte, Roberto Bolaño evocaba la cuestión del poder en la última entrevista que dio antes de morir. En la revista *Playboy* la periodista Mónica Maristain indaga sobre lo que le hubiera gustado preguntarle a Salvador Allende en caso de haberlo conocido. Bolaño, con la lucidez que lo caracteriza, responde tangencialmente:

Los que tienen el poder (aunque sea por poco tiempo) no saben nada de literatura, sólo les interesa el poder. Y yo puedo ser el payaso de mis lectores, si me da la real gana, pero nunca de los poderosos. Suena un poco melodramático. Suena a declaración de puta honrada. Pero, en fin, así es (Bolaño, 2004: 333).

En la esfera de la ficción, al personaje le estaría permitido ser objeto y sujeto de los juegos de poder, en aras de la progresión de la trama. Por el contrario, desde la óptica de la referencialidad, cabe al escritor preservar esa distancia inconmensurable que lo separa del ejercicio, legítimo o ilegítimo, de la fuerza.

Como ocurre con la víctima que imagina Foucault en el epígrafe de este estudio, el escritor deberá resistir, si no a la fuerza concreta que sobre él pueda recaer, por lo menos a la idea de poder que lo constriñe. El verdadero alcance de la novela de Ungar reside, así, en la independencia que el acto de

escritura le confiere, y cuyo punto final es, a fin de cuentas, el lector.

BIBLIOGRAFÍA

Bellini, G. (2000). *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*. Roma: Bulzoni.

Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

El País (2011). Entrevista con Antonio Ungar. 12 de enero de 2011. Consultado en febrero de 2011 en <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=7547>

García Márquez, G. (2000). *El otoño del patriarca* (1975). Barcelona: Plaza & Janés.

González Echevarría, R. (1980). The Dictatorship of Rhetoric/the Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, Garcia Marquez, and Roa Bastos. *Latin American Research Review*, 15, 3, 205-228.

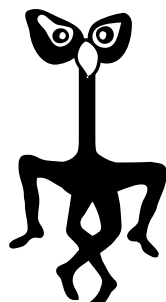
Mora, R. (2010). El colombiano Antonio Ungar gana el Heralde con una sátira feroz sobre Latinoamérica. *El País*, 8 de noviembre de 2010. Consultado en diciembre de 2010 en http://www.elpais.com/articulo/cultura/colombiano/Antonio/Ungar/gana/Heralde/satira/feroz/Latinoamerica/elpepucul/20101108elpepucul_5/Tes

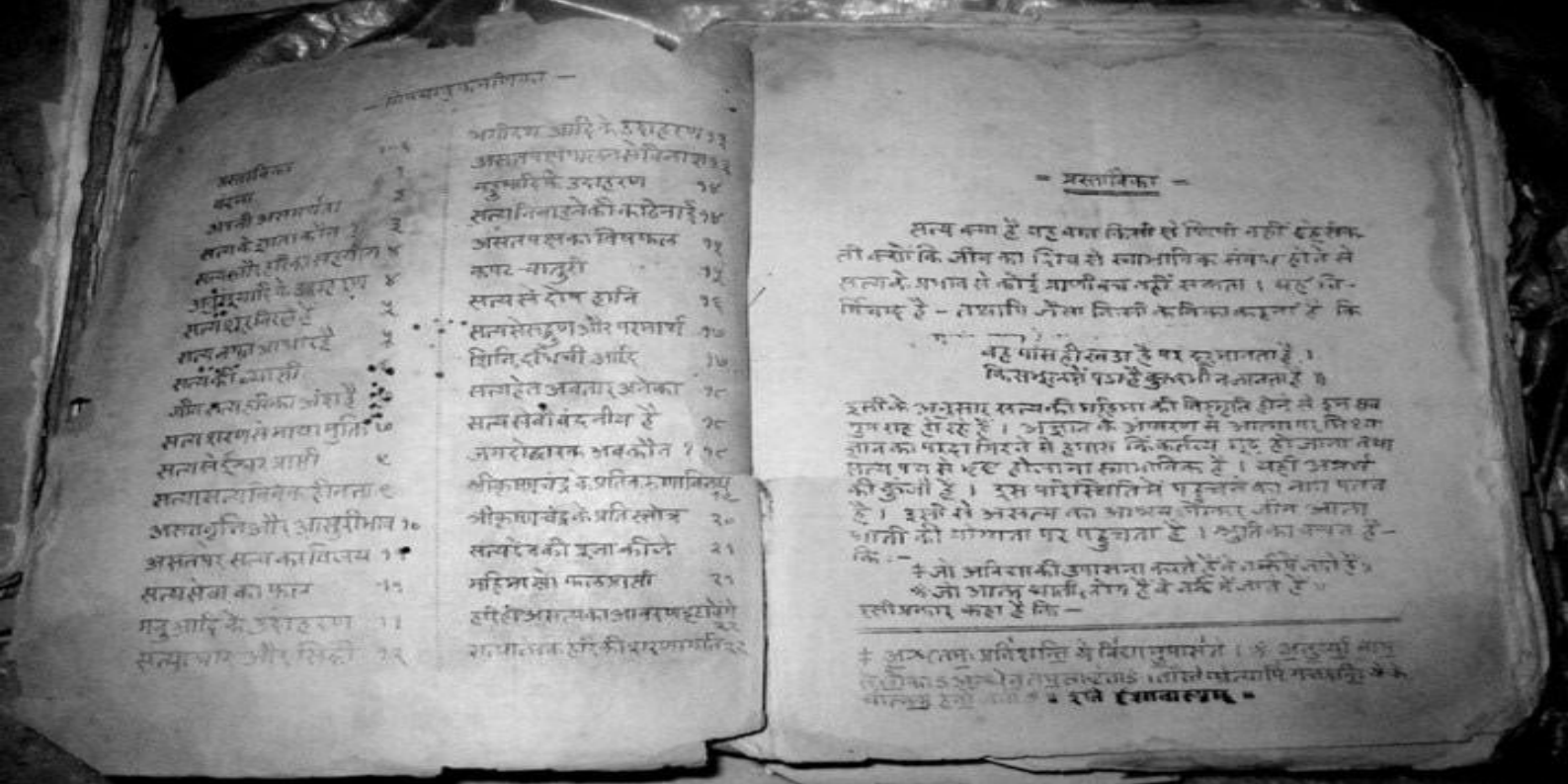
Soto, J. F. (2012). República de Miranda: una entrevista a Antonio Ungar. *El Antagonista*, 15 de febrero. Consultado en febrero de 2012 en <http://elantagonista.com/2012/02/15/república-de-miranda-una-entrevista-a-antonio-ungar/>

Ungar, A. (2004). *Zanahorias voladoras*. Bogotá: Alfaguara.

Ungar, A. (2010). *Tres ataúdes blancos*. Barcelona: Anagrama.

miscelánea
miscellany





La literatura juvenil histórica como medio para la construcción de la identidad¹

ISABELLA LEIBRANDT
 Universidad de Navarra, España

¹ La presente investigación forma parte del proyecto "Cultura emocional e identidad" del Instituto Cultura y Sociedad de la Universidad de Navarra (España) en relación con el subproyecto: "Narrativas literarias y discursos pedagógicos".

RESUMEN: La narrativa literaria infantil y juvenil, además de entretener, se presta como lugar histórico y contemporáneo para concienciar y hacer reflexionar a los jóvenes lectores sobre temas como la identidad (¿quién soy?), la indispensable reflexión sobre uno mismo, la relación con y el recuerdo de los antepasados, el olvido y la necesidad de la transmisión del pasado a las siguientes generaciones, y por tanto, la responsabilidad individual como vínculo entre el pasado y el futuro. A pesar de la dificultad de la transmisibilidad de horrores de guerras a segundas y terceras generaciones, queremos presentar la función de la literatura infantil y juvenil (LIJ) histórico-contemporánea como mediador para un diálogo intergeneracional abierto.

PALABRAS CLAVE: literatura infantil y juvenil, identidad, memoria cultural y comunicativa

ABSTRACT: Literary narrative, as well as entertaining, provides a historical and contemporary place to raise awareness and reflection in young readers on subjects such as identity ('who am I?'), the necessary self-reflection, the relationship with memories of the ancestors, the forgetfulness of the past and the need for its transmission to subsequent generations, and therefore, the individual responsibility as a link between past and future. Despite the difficulty in transferring the horrors of wars to second and third generations, we present the role of contemporary historical children's literature as a mediator for an open intergenerational dialogue.

KEYWORDS: children's literature, identity, cultural and communicative memory



No encontré ni encuentro en ellos un escape, sino una manera distinta de abordar la realidad,
una posibilidad de pensar el mundo que habitamos desde otros paradigmas.
Con seguridad, la ficción es una herramienta potente e insustituible para conocer lo real.

Liliana Bodoc

1. INTRODUCCIÓN

Carsten Gansel y Heinrich Kaulen (2011) escriben que la tematización de la guerra en la literatura alemana del siglo XX juega un papel central debido a que los alemanes no solamente han estado involucrados como autores en los crímenes en la primera y segunda guerras mundiales. Es sobre todo después de la reunificación alemana cuando se produjo una remodelación de la memoria funcional que tuvo como consecuencia una nueva asimilación y valoración de los hechos ocurridos. Llegaron entonces aquellos acontecimientos, problemas y temas a la memoria viva que se habían ocultado, rechazado o desestimado durante un largo período. La guerra y el Holocausto aparecieron en una luz diferente lo mismo que acontecimientos relacionados como la huida, la expulsión o los bombardeos. La nueva generación de autores y autoras que no han conocido la guerra por sí mismos como participantes o testigos, narran actualmente de manera expresa estos temas clave del pasado alemán desde una perspectiva diferente. Como bien constatan estos dos autores de la reciente publicación *Kriegsdiskurse in Literatur und*

*Medien von 1989 bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts*² la literatura como una forma de auto-observación de las sociedades a su vez representa un medio en el que se pueden tematizar las condiciones de desarreglo y desorden producidos por la guerra. La literatura y los medios audiovisuales se consideran en este contexto como formas de expresión cultural que a través de representaciones simbólicas ofrecen recuerdos individuales y/o específicos de una generación para la memoria colectiva. La codificación especial en la que se efectúa este proceso y los temas, las cuestiones y motivos específicos que están en el primer plano son significativos en cuanto a los procesos de formación de la identidad y de la memoria colectiva en una sociedad. Al mismo tiempo, en estos textos se muestran formas individuales, generacionales y colectivas de recuerdos que, aparentemente como procesos de recuerdo naturales, se convierten en el objeto de la reflexión estética, del análisis y de la crítica. Estas representaciones narrativas de los recuerdos hacen ver que cualquier forma de recuerdo y memoria siempre posee el carácter de una construcción individual y social.

A la pregunta, ¿para qué la historia?, una de las respuestas clásicas es que necesitamos la historia, las narraciones históricas así como nuestras propias historias vividas para aclararnos sobre nosotros mismos. Las historias nos dicen quiénes somos, todas las personas estamos involucradas en historias y la verdadera puerta de acceso a ellas es a través de las historias sobre ellas (Angehrn, 1985: 1). De hecho realmente conocemos a alguien cuando conocemos no solo sus características personales y roles sociales sino también algo de su historia, de su vida. Estar familiarizado con alguien supone conocer su historia. Lo mismo vale para la relación consigo mismo. En este sentido explica Emil Angehrn que familiarizarme o incluso aclararme conmigo mismo quiere decir conocerme en cuanto a lo que soy realmente y lo que he llegado a ser, ser consciente de mi historia y no desprenderme de ella como si fuese algo desconocido, olvidarla o reprimirla. Parece por tanto que es una necesidad elemental del ser humano traer a la memoria su historia para aclararse sobre sí mismo, para dar cuenta de quién uno es realmente. Hay una necesidad de guardar la historia pasada como parte de uno mismo en el recuerdo.

Queremos a continuación aportar una visión de la literatura infantil y juvenil en relación al tema de la memoria cultural con una especial mención de ciertos aspectos de la formación de la identidad en referencia al conocimiento histórico cultural. Para los jóvenes lectores de este tipo de lecturas se abre la posibilidad de poner en relación historia e identidad, también conocer la dicotomía entre *la* historia y *las* historias y así reflexionar sobre la pregunta qué tienen que ver estas diferentes historias con las historias particulares de cada uno.

² Discursos de guerra en la literatura y los medios desde 1989 hasta principios del siglo XXI (Gansel/Kaulen, 2011).

2. LA UNIÓN HISTÓRICO-LITERARIA EN LA LIJ

¿Cómo puede la narrativa ficcional infantil hacer una aportación al fomento de la consciencia histórica, memoria comunicativa y construcción de la identidad? En lo siguiente trataremos de unir importantes requisitos acerca de las competencias constituyentes de la didáctica de la historia. Consideramos la literatura histórica infantil y juvenil un medio idóneo para el fomento de la consciencia histórica y el desarrollo de una competencia clave que es la consciencia para el tiempo histórico. Si hacemos referencia específicamente a autores de la LIJ histórica que desde el presente describen hechos históricos en una narración ficcional, es porque valoramos su narrativa como un intento de escribir contra el olvido, y de este modo, de querer aportar una visión particular del pasado conflictivo. Como en las sociedades tradicionales donde existía la costumbre de narrar historias, así en las sociedades modernas la narrativa cumple la función de asegurar la memoria comunicativa convirtiéndose en un medio para un recuerdo biográfico. Para la formación de la identidad, el recuerdo del propio camino de vida, especialmente de las primeras etapas de la infancia y adolescencia, es de una importancia decisiva. Con la ayuda de la narrativa, los individuos de la modernidad aprenden a recordar la propia vida construyendo así una biografía con una identidad. Nadie pondrá en duda que los medios como el cine, la televisión, el teatro, la pintura y, especialmente, la literatura hacen referencia a momentos históricos que influyen en las imágenes que tengamos de hechos históricos formando e influyendo en nuestra consciencia histórica aún sin que tengamos recuerdos propios y personales de estos acontecimientos. Todos en diferente medida, según la edad y la cercanía de los hechos, hemos presenciado imágenes emitidas sobre el 11-S, la caída del muro o de las importantes victorias en el fútbol que se han grabado en nuestras mentes formando así una memoria colectiva y no solamente individual. Debido a estas imágenes transmitidas se reconoce que nuestra consciencia histórica no solamente es influida por la historia reconstruida por los hechos históricos sino en gran parte por elementos ficticios.

En la didáctica de la historia se destaca sobre todo la ficción literaria como un medio adecuado y poderoso para que niños y jóvenes fomenten la imaginación para el desarrollo de una consciencia de la realidad. Friederike Wille³ (2009) en su trabajo sobre "La literatura infantil para el tratamiento del nacionalsocialismo y Holocausto en Primaria" destaca la capacidad de la imaginación como un objetivo central en la formación histórica de los niños ya que es a través de ella cuando los jóvenes lectores crean imágenes propias desarrollando así una idea de lo que fue. Especialmente en el mundo actual, determinado por los medios audiovisuales, el cine, la televisión y los juegos de ordenador, que transmiten unas imágenes

³ Todas las citas en el texto son traducciones de la autora del artículo.

preconcebidas, los especialistas en los temas educativos y didácticos perciben que la capacidad de los jóvenes de hacerse su propia imagen o idea de un hecho se atrofia. En cambio, las imágenes personales que surgen con cada texto que leemos ayudan a la comprensión y forman nuestro recuerdo histórico individual.

Se considera, por tanto, que en el proceso del aprendizaje histórico la imaginación es la condición previa para la comprensión, ya que permite establecer una conexión entre el presente y lo "desconocido" del pasado. La autora alemana llama la atención sobre la importancia desde el punto de vista didáctico, aparte de fomentar la capacidad de imaginación, evocar lo que llama 'un momento de irritación, provocación o consternación'. Mientras que la capacidad de la imaginación permite a los lectores hacerse una idea de lo que fue, la provocación evita una inmersión irreflexiva en el pasado. Wille (2009: 7) define la función de la 'irritación' como una emoción que provoca primero un interés, seguido por una búsqueda racional de los hechos históricos y que, finalmente, lleva a una reflexión racional. Nos parece importante remarcar el requisito de que el primer impacto emocional sea reemplazado por un pensamiento racional dado que del momento de la irritación, o sea de una consternación sobre el propio mundo o ajeno, debe surgir una ampliación de la experiencia y desarrollarse un aprendizaje histórico. De ahí, sacamos una primera conclusión importante: sin la imaginación no se produce una irritación y sin una irritación no hay un aprendizaje histórico. Asimismo, es importante constatar que, aunque el momento de la irritación en primer lugar es un proceso subjetivo, en un procedimiento didáctico puede ser provocado, por ejemplo, a través de preguntas irritantes o materiales (fotos, vídeos, etc.) que ofrezcan una alta probabilidad de causar en los niños y jóvenes un momento de irritación. Así:

La LIJ desde unas consideraciones didáctico históricas debería provocar un momento de irritación en el cual los niños se pregunten si la historia narrada que implica a las figuras, los lugares y los sucesos de la narración realmente sucedió de esta forma. El empleo de fuentes auténticas en los libros infantiles favorece el fomento de la consciencia de la realidad (Wille, 2009: 9).

Otra importante función de la LIJ que queremos señalar es su contribución a la memoria comunicativa. En este sentido, se entiende la LIJ como un medio de transmisión del saber cultural y de tradiciones histórico-culturales que determinan aquello que llega al presente a través de una circulación viva. Ewers (2005: 131) en su definición respecto a la LIJ histórica, hace referencia a narraciones que se desarrollan en un marco histórico concreto o que hacen referencia a momentos históricos contemporáneos entendidos como el pasado más cercano en cuyas consecuencias vivimos actualmente. La LIJ histórica se presta como un medio de comunicación y transmisión de recuerdos y, desde el punto de vista didáctico histórico, los recuerdos narrados y personalizados evitan que la historia se desconecte de la realidad. Sin

embargo, nos parece relevante remarcar el requerimiento de Ewers (2005: 104) de que los autores que escriben para un público infantil deberían comparecer como afectados por los acontecimientos descritos, mostrarse marcados por ellos hasta hoy en día o bien hablar sobre su relación actual respecto a la propia implicación en los hechos de entonces. De esta forma se sugiere con estos requerimientos respecto a la LIJ histórico-contemporánea que los autores que escriben desde la actualidad para los niños y los jóvenes ofrezcan una visualización viva del pasado a través de la narración a la vez que procuran mantener un diálogo intergeneracional abierto. Así lo especifica este teórico alemán:

La literatura moderna es en primer lugar del individuo privado y autónomo. Para la formación de su identidad los recuerdos del propio camino de la vida, especialmente de las primeras etapas son de una importancia decisiva. Es el individuo moderno que desarrolla y necesita una memoria biográfica en el sentido estricto, ya que su identidad surge en gran parte de su biografía personal. En la sociedad moderna determinados adultos utilizan la LIJ como medio de una cultura de recuerdo biográfica (Ewers, 2005: 136).

En el mismo sentido escribe Irit Wyrobnik (2005: 248) que la LIJ es uno de los principales medios que da acceso a los jóvenes en la actualidad a conocer algo sobre los temas del nacionalsocialismo y la segunda guerra mundial, dado que los autores utilizan la ficción como un puente hacia el pasado enseñando a las generaciones posteriores cómo ellos vivieron los hechos personalmente. Su intención es dar a conocer e interesar a los jóvenes lectores por el pasado. Aquéllos, en cambio, se sentirán aludidos cuando se establece una relación con el presente, cuando pueden identificarse con determinadas figuras o, por lo menos, puedan sentir una empatía hacia las experiencias, los sentimientos y el estado de ánimo descritos.

Sacamos por tanto otra conclusión: la transmisión del conocimiento histórico solamente constituye la mitad de la función de la LIJ histórica. La otra mitad consiste en una comunicación abierta con las generaciones posteriores sobre todo aquello que forma una parte resuelta o todavía irresuelta del pasado en la generación anterior pudiendo todavía tener un peso negativo sobre la relación con las generaciones más jóvenes en el presente.⁴ Desde esta perspectiva la LIJ como transmisora de recuerdos contribuye a su manera a crear una cultura del saber suprageneracional constituyendo una memoria no solamente de los recuerdos personales y permanentes sino de todo aquel saber, valores, normas y de la interpretación del mundo que son centrales para cada cultura. Y se convierte así en transmisión cuando no es guardada solamente para uno mismo sino que se transmite a otros, en primer lugar a las generaciones posteriores.

⁴ Véanse en relación con este artículo los temas como el proceso de afrontar el pasado, la construcción nacional y social de la memoria e identidad cultural con el objetivo pedagógico de aprender de la historia y reconocer que ésta repercute en el presente en Leibrandt (2009).

3. ANTES - HOY - MAÑANA: LA CONSCIENCIA TEMPORAL

"El mundo histórico es como un océano en el que desembocan todas las historias parciales", con estas palabras Irit Wyrobnik (2005: 249) llama la atención sobre la diferencia entre la historia general y la memoria de las generaciones. Por un lado existen muchas historias y recuerdos particulares, por otro lado, tenemos una única historia que se compone de fechas y datos concretos. Los críticos de la transmisión de fechas y datos siempre han apuntado en contra de una enseñanza basada en este tipo del saber histórico porque estos hechos reducidos a números son abstracciones vacías que no significan nada, purificados de cualquier relación con la identidad y el recuerdo. El tiempo en el cual están envueltos los acontecimientos históricos con sus fechas se vuelve abstracto. En cambio, esta autora pregunta si se puede aprender la historia a través de las pequeñas historias. La respuesta es afirmativa siempre cuando las historias pequeñas e individuales consiguen despertar el interés por la macro-historia de modo que una fecha abstracta se transforme en algo personal y visual, pierda en distancia y lejanía ganando en cercanía. La historia general igual que las fechas históricas se convierten para los niños y jóvenes entonces en algo vivo cuando vean que existen posibilidades de identificación y puntos de enlace personales. Un acontecimiento histórico se llena en este momento de identificación y conexión de vida y consigue transmitirles algo. De este modo, unas historias particulares en la mayoría de los casos no solamente pueden transmitir un saber sino que implican también un aprendizaje intencional y moral, ya que a través de la implicación emocional del lector las narraciones individuales impulsan la reflexión. A su vez, estas historias que los niños escuchan o leen se convierten en la memoria colectiva. Como bien remarca Irit Wyrobnik, este tipo de recuerdo no es un recuerdo vivido sino un recuerdo apropiado, pero que no es menos valioso que un recuerdo basado en las propias vivencias.

Estas argumentaciones acerca de la adecuada transmisión de la historia y del aprendizaje histórico tienen un importante representante en la didáctica crítico-comunicativa de la historia alemana. Hans-Jürgen Pandel (2005) ha sido quien ha extendido principalmente el concepto de la consciencia histórica en la práctica educativa al poner el énfasis en un pensamiento histórico y rechazando de modo rotundo un saber aprendido o un aprendizaje reproductivo, predominante todavía en la enseñanza escolar. Recurrimos aquí a este concepto de la 'consciencia histórica' como un objetivo y una competencia base para un enfoque didáctico que nos obliga a determinar este término. El autor concretiza diferentes dimensiones de la consciencia histórica y sostiene ante todo que esta competencia no solo se manifiesta en el narrar sino también en la transformación de estas narraciones que, en diferente grado, se transforman en otras narraciones sin que la narración original se vuelva irreconocible. De este modo, la consciencia histórica es

básicamente una competencia narrativa que consiste en la capacidad de narrar la historia y comprenderla. La historia o estas historias que nos contamos y las cuales comprendemos como narradas tienen un estado diferente que la historia en la que estamos envueltos en la vida diaria. Son historias que no las vivimos sino que se transmiten y se narran. No las recordamos como propias sino que nos son transmitidas en una comunicación cultural. De ahí que el autor propone entender la consciencia histórica como una estructura mental consistente de diferentes categorías que los niños adquieren poco a poco para diferenciar y desarrollar un sistema cognitivo que les permite entender la historia y poder contar historias.

A estas categorías pertenecen según Pandel:

1. la consciencia temporal (antes – hoy – mañana)
2. la consciencia de la realidad (real / histórico / imaginario)
3. la consciencia historicista (estático – cambiante)
4. la consciencia de la identidad (nosotros – vosotros / ellos)
5. la consciencia política (arriba – abajo)
6. la consciencia económica (pobres – ricos)
7. la consciencia moral (bien – mal)

Para ilustrar estas categorías encontramos apropiadas las aportaciones de Jean Piaget (1976) sobre la psicología infantil quien sitúa el egocentrismo al inicio del desarrollo individual histórico. En esta fase el niño se concibe a sí mismo como el único punto de referencia con la consecuencia de que su punto de vista es su universo. A pesar de que no se percibe todavía en la demarcación con otros es capaz de diferenciar las tres dimensiones temporales: pasado, presente, y futuro. En la siguiente etapa el niño distingue entre ‘nosotros’ y ‘vosotros’ y el desarrollo de la personalidad implica también el desarrollo de la identidad. Desde el punto de vista histórico la consciencia de la identidad permite reconocer la pertenencia a una perspectiva histórica. La consciencia histórico-reflexiva abarca la capacidad de poder decidir de forma reflexiva con qué grupo se identifica sin asumirlo de forma irreflexiva y solo por transmisión. Los reconocimientos sobre el desarrollo psicológico asimismo desvelan que solamente al comienzo de la etapa de la adolescencia los jóvenes son capaces de reconocer y comprender la pertenencia a determinados grupos en el proceso histórico, quiere decir, entienden la relación entre el tiempo y los sucesos individuales y sociales.

En la etapa del desarrollo psicológico adolescente y en relación con el desarrollo de la consciencia histórica surgen varios aspectos de especial interés relevantes para un enfoque didáctico: 1) la extensión

temporal en el pasado, presente y futuro vuelve importante la cuestión de hasta dónde retrocede la conciencia histórica en el pasado; 2) la diferenciación de nosotros / vosotros vinculada a una distribución de valores sociales hace percibir los grupos de 'vosotros', especialmente en el caso de minorías, como despreciados, diferentes o extraños; 3) la competencia de la conciencia moral hace surgir preguntas sobre las causas, motivaciones y justificaciones de ciertas acciones al juzgarlas.

Según Jürgen Straub (1996: 9) se trata de procesos formativos de sentido, de la sensación y del juicio de las personas, que la propia práctica de vida y de acción con todas sus dudas e interrogantes es una práctica íntegra y significativa. Por tanto, querer saber quién soy y quién quiero ser especialmente en unas situaciones problemáticas hace que el ser humano medite sobre lo que debe entender de sí mismo y del mundo.

La cuestión de la identidad surge cuando todavía no está o ya no está claro quién es alguien o qué quiere ser, sin embargo, precisamente esta claridad es esencial para el diseño y la ejecución de acciones autónomas y autodeterminadas. Esta cuestión abre obviamente un campo muy amplio. Como una característica cualitativa de la identidad de una persona en principio se pueden tomar en consideración una cantidad indefinida de cosas. Bajo el título de la identidad cualitativa se abarcan aspectos tanto prácticos, sociales, históricos, biográficos, cognitivos, de voluntad y motivación, emocionales, afectivos e imaginativos de la existencia humana.

Entre todas las posibles situaciones críticas de identidad individuales figuran las socioculturales y entre ellas la historia. Una respuesta a estas cuestiones de identidad cualitativas queda siempre inacabada y provisional, pero entre otras cosas son las narraciones a través de las cuales alguien expresa qué es lo que lo caracteriza a él o a los otros. La persona que proporciona estas descripciones y narraciones, afirma Straub (1996: 10), procura aclarar quién es ella, habla en definitiva sobre la visión del mundo y la forma de vida que determinan el horizonte del pensamiento, del juicio, de la voluntad y del sentimiento de la práctica de una o varias personas. La cuestión de la identidad se 'resuelve' cuando uno entiende lo que es de un significado crucial para una persona determinada:

Saber quién soy es una parte del conocimiento de dónde me encuentro. Mi identidad se define por las relaciones y la identificación que forman el marco o el horizonte dentro del cual trato de determinar en cada caso lo que es bueno o valioso, lo que se debe hacer o lo que apruebo o rechazo. En otras palabras, este es el horizonte el cual me hace tomar una posición (Straub, 1996: 10).

Entendemos por tanto la identidad, en primer lugar, como aquellos puntos de vista de la

autocomprensión y del mundo de las personas que son fundamentales y orientadores para su hacer o dejar de hacer. A ellos pertenecen también las cuestiones acerca de la autoestima y la dignidad propia, cuestiones sobre una vida significativa y satisfactoria, una vida de éxito y cuestiones en relación con el estilo de vida, y una adecuada expresión de uno mismo, en definitiva, se trata de aspectos muy diferentes de la moral y de la ética, o una estética de la existencia. Sin duda, como manifiesta el mismo autor, son precisamente las crisis y pérdidas de orientación las que plantean estas cuestiones de identidad. Una difusión y pérdida de orientación inevitablemente acarrearán problemas de orientación o una desorientación. Una atribución de identidad a fin de cuentas es el resultado de un distanciamiento reflexivo, o en otras palabras, una construcción comunicativa. Desde la perspectiva del presente, en la autocomprensión se justifican las experiencias pasadas para orientar las acciones actuales.

Para enlazar estas cuestiones con nuestro propósito en cuanto al papel de la literatura infantil y juvenil histórica y la construcción de la identidad se abre explícitamente una dimensión de la identidad biográfica e histórica. A este marco teórico se añade un pensamiento de continuidad y de reflexión entendido como la apropiación y preservación del pasado a través de una integración en una conexión temporal que aspira a la autorrealización y autonomía de la persona. En este contexto hay que entender el esfuerzo de la construcción histórica y biográfica significativa como un acto reflexivo a través del cual la interpretación del pasado conduce a comprender el presente y futuro. Todo esto se cumple en un marco de formas y acciones lingüísticas específicas vinculadas a las historias narradas. En concordancia con Jürgen Straub (1996: 24-25) sostenemos que la conciencia biográfica e histórica no es simplemente una fuente cualquiera de la identidad sino la más rica, profunda y, en este sentido, la más completa.

Las narrativas que nos interesan en concreto constituyen unas experiencias y expectativas humanas vinculadas a la retrospectiva así como la anticipación de un futuro temido. Llevan básicamente la pregunta fundamental, ¿cómo podemos desde nuestra perspectiva actual juzgar adecuadamente los acontecimientos y sucesos históricos? No solo provocan cierto dolor de cabeza sino debates científicos que muestran la necesidad de cada individuo de desarrollar una indispensable conexión entre la realidad, el tiempo, la historicidad y una conciencia moral acerca de ciertas cuestiones.

4. EL RELATO DE KLAUS KORDON, *EIN TRÜMMERSOMMER*, COMO ENCUENTRO CON LA HISTORIA Y EL PRESENTE

Uno de los autores más conocidos y de mayor éxito entre los autores alemanes de libros juveniles es Klaus Kordon. Escribe novelas, cuentos, fábulas y poemas, sus libros se han traducido a diecisiete

idiomas y han recibido varios premios nacionales e internacionales. El tema principal de su narrativa es la historia alemana de los siglos XIX y XX ya que el autor se define a sí mismo como un niño de la historia alemana. Su abuelo perdió la vida en la primera guerra mundial, su padre en la segunda. El autor vivió la época de posguerra, los años cincuenta de la reconstrucción alemana, la construcción del Muro, la Guerra Fría. Nació en 1943 en Berlín, vivió bajo el régimen socialista de la República Demócrata Alemana, tras un infructuoso intento de fuga fue arrestado por la policía secreta del país. Pasó un año en la cárcel como prisionero político, fue puesto en libertad y expulsado a la República Federal de Alemania. Actualmente vive con su familia en su ciudad natal.

Se trata, por tanto, de un autor con implicación propia en los hechos narrados y ficcionalizados. En un epílogo de *Ein Trümmersommer*, Klaus Kordon explica el por qué de escribir sobre la historia:

La época, sobre la que se escribe en este libro, para muchos ya es historia, por eso quiero detallar algunas cosas que tienen que ver directamente con los hechos en esta narración y su época. [...] Esta guerra no solamente costó millones de muertos –soldados que murieron en el frente, hombres, mujeres y niños que fueron enterrados bajo los escombros de las casas bombardeadas–, también destruyó un continente: Europa. Y también nuestro país: Alemania. De esta devastación no nos hemos recuperado todavía aunque desde hace tiempo que vivimos de nuevo en el bienestar. [...] Ciertamente hay personas en nuestro país que dicen: todo el mundo habla de los crímenes de los alemanes pero ¿quién habla del daño que nos hicieron? Es cierto que también se cometieron delitos con nosotros. Cuando las tropas alemanas tuvieron que retroceder y rendirse los vencedores se vengaron con los vencidos. [...] Apenas se puede estimar lo que hicimos a aquellos pueblos, cuántos asesinatos en masa cometimos ahí y cuánto nos tenían que odiar. Por eso creo es comprensible que también la venganza tuvo que ser cruel. [...] Todo el odio y la amargura que se había acumulado en ellos en los largos años de guerra se descargó ahora: ahora también mataban, violaban y robaban. ¿Deberían tener los vencedores compasión con los vencidos? ¿Cómo hubiera sido si no hubieran vencido los estadounidenses, rusos, británicos y franceses sino los alemanes conducidos por los nazis? ¿Quién hubiera tenido compasión con las ‘personas de segundo orden’ [*Untermenschen*]? Pero es verdad que hubo muchos soldados de las fuerzas aliadas que tuvieron compasión, que cogieron a los niños alemanes en los brazos y les regalaron lo que llevaban encima. Esto lo he vivido yo mismo. He escrito sobre esta época porque opino que aquellos que no tienen unos recuerdos propios de ella deben saberlo. Hoy en día a menudo se oye la opinión que la época de posguerra fue una especie de los buenos viejos tiempos, la gente era solidaria y el bienestar todavía no hubiera hecho estragos. En mi opinión, estos chismes son peligrosos ya que incluso a aquellos que les gusta recordar esos tiempos no quieren vivir una reedición de la época de los escombros. Otro motivo para escribir este libro es: es una obligación expresa de los autores que escriben para niños y jóvenes narrar lo que pasó en la época de los nazis y qué consecuencias tuvieron estos horribles doce años. A pesar de que en los últimos tiempos se ha escrito mucho sobre el pasado reciente alemán no podemos remitir en nuestros esfuerzos. Quizás entonces en el futuro habrá menos jóvenes dispuestos a hacer pintadas con consignas nazis en las paredes, a perseguir a extranjeros o a profanar las tumbas de los ciudadanos judíos (1982: 193-199).

El relato juvenil de Klaus Kordon sobre Pit, Eule y sus amigos (los protagonistas no son inventados

sino literariamente transformados) se desarrolla en Berlín del año 1947, una ciudad arruinada y en escombros. El espacio vital y de juegos de los chicos adolescentes es el desierto de ruinas de una ciudad bombardeada tras el fin de la segunda guerra mundial. En este paisaje de escombros y una vida de escasez y de hambre crecen, juegan y viven sus aventuras los jóvenes protagonistas que se ven atrapados y lanzados a las circunstancias haciendo que se sientan víctimas de una guerra perdida y tener que cargar con unas consecuencias que intentan comprender. Al mismo tiempo viven una época de la reeducación moral e ideológica del país y así figuran como los portadores de un futuro mejor. Su vida familiar está marcada por la ausencia de la figura del padre o hermano mayor. Se hacen mayores alimentando recuerdos y con el sentimiento de la pérdida de familiares en lugares lejanos.

La problemática central de la narración enfoca las formas de vida de varias familias enlazadas por la amistad de los chicos. Bajo las condiciones de una guerra perdida su día a día gira en torno a la sobrevivencia con lo mínimo y tener que adaptarse en sus formas de pensar a la nueva situación. La sensación dominante en el relato es la pérdida tanto de una vida ordenada familiar como exterior en las calles de la ciudad. Los chicos y sus madres representan una generación que tiene que asumir en su vida particular la pérdida del marido y del padre y con ello una existencia material asegurada. El autor muestra el mundo de la posguerra a diferentes niveles: hay el mundo de la familia con sus normas y valores que muestran el esfuerzo, trabajo, una moralidad de sobrevivencia y adaptación a las circunstancias así como sobre todo una solidaridad y amistad entre las madres que son de gran ayuda y consuelo en los momentos más difíciles. Frente a este mundo íntimo de los hogares se opone el mundo exterior de la calle, las ruinas, la aventura y el juego, los amigos, el peligro en los escombros, los estafadores, el mercado negro donde rige la ley del más astuto y fuerte en la lucha diaria por la sobrevivencia.

El vínculo central de las relaciones familiares lo forman las mujeres como madres, trabajadoras y mantenedoras de la familia. Son ellas que en estos tiempos difíciles luchan en el día a día por la sobrevivencia de sus hijos y se agarran a cualquier oportunidad para encontrar alimentos a cambio de algo de valor en los llamados viajes de *'hamster'* o en el mercado negro por unos precios impagables. Son ellas que forman el único sostén económico de las familias en estos tiempos difíciles, vuelven cansadas después de trabajar todo el día limpiando la ciudad de los escombros y luchando por conseguir algo de comida. La sobrevivencia en la ciudad se hace especialmente dura ya que depende de las posibilidades de conseguir comida en el mercado negro a cambio de cosas de valor que todavía les quedan a las familias. La otra oportunidad de conseguir alimentos básicos consiste en los viajes al campo (*Hamsterfahrten*) y tener que cambiar asimismo objetos de valor por alimentos. Las madres personifican el sufrimiento, la soledad pero también la solidaridad entre las mujeres, el amor y la disposición de sacrificio. Asimismo deben tender un

puente entre el doloroso pasado, la frecuente incomprensión de la generación joven respecto a las consecuencias de una guerra perdida y su situación actual y tener que responder a preguntas sobre la culpabilidad y responsabilidad de lo ocurrido:

—¿Realmente son solamente los hombres los culpables de todo? ¿No os lo tomáis un poco a la ligera? ¿No sabían las mujeres lo que Hitler tenía previsto? —Nosotras sabíamos tanto o tan poco como los hombres, admitió la madre. —Pero nadie nos preguntaba, solamente teníamos que tener hijos y ser buenas. Ahora nos necesitan, ahora nos preguntan. Si esto se queda así cuando vuelvan los hombres es otra historia (Kordon, 1982: 70).

Como temas principales destacan la seducción, la subordinación en el ejemplo de una parte de la población que se ha dejado llevar sin oponerse o preguntar viéndose ahora enfrentados a la cuestión de la culpabilidad, responsabilidad y confrontación con la verdad. Está presente la búsqueda por unos nuevos valores, un nuevo orden y la moral.

Los tres niveles, las familias en su día a día, el momento histórico y la capacidad personal de cada uno para afrontar la situación, se mezclan continuamente y muestran al lector un determinado contexto histórico que condiciona el modo de vida de las figuras. Las emociones predominantes son diferentes miedos que persiguen a los jóvenes incluso en sus sueños:

Pit recordaba con precisión aquella noche de hace tres años cuando los aviones habían atacado a esta parte de la ciudad. La madre y él habían estado sentados en el refugio antiaéreo apretados uno contra el otro. Por encima de ellos oían silbados y estallidos como si el mundo se derrumbase. La mañana después se encontraban en la calle y no lo podían creer: las casas al este y al sur de la calle de Rügen habían desaparecido, sólo quedaron ruinas humeantes. Y gente llorando buscando a sus familiares. La madre le dijo que olvidase esta noche, pero él no pudo. Incluso soñó con ella. Una y otra vez estaba sentado en el sueño en el refugio antiaéreo y veía las caras grises de los vecinos asustados (5-6).

Son constantes en el día a día los sentimientos de la pérdida de estabilidad y una inseguridad respecto al mañana y el futuro cercano, la seducción de los jóvenes por delincuentes en busca de una vida mejor, la desorientación y búsqueda de una nueva identidad en momentos de incertidumbre, el sentimiento de culpa que se mezcla con la impotencia de los mayores frente a diferentes comportamientos irresponsables de los hijos:

Me temo que cae en malas compañías. La mayoría de la gente sólo piensa en alguna manera de salvarse en este momento, cómo, les da igual. Nosotros, los viejos, éramos los que habíamos destruido a los chicos el mundo. Hemos fracasado. ¿Podemos esperar que ellos nos crean? (130)

Sin duda, una pregunta central es la cuestión por la culpabilidad. En torno a esta cuestión giran los

conceptos como la culpa colectiva o individual, el pecado, la complicidad y responsabilidad: –Es culpa de los adultos que los niños tengan que crecer en un mundo en ruinas, hambre y de peligro. ¿Qué sentido tienen los castigos? ¿Y al castigar a los niños, no castigamos a las personas equivocadas? (182).

La cuestión por la culpabilidad de cada uno sigue siendo el núcleo de un debate sobre las posibilidades que tenía cada uno de opinar y de evitar una guerra, por qué no se oponía nadie o por qué la pasividad de la masa. La siguiente explicación de uno de los protagonistas refleja sin duda la implicación inconsciente de un joven en aquellos tiempos:

Pero yo apenas tenía 18 años y no tenía ni idea qué tipo de criminales defendía. Tan solo más tarde lo comprendí. Y solamente en el campo de trabajo vi que entre los alemanes también había hombres y mujeres que luchaban contra Hitler. Desgraciadamente eran demasiado pocos, la mayoría callaban y desfilaban. O eran como el padre y solo hablaban. Si en vez de contra medio mundo hubieran luchado contra los pocos nazis que los conducían a la guerra, no hubiera habido nunca una guerra. ¿O no eran quizás solamente unos pocos nazis que querían una guerra? (184)

5. CONCLUSIONES

¿Se puede aprender la historia a través de las narraciones? Pensamos que las narraciones que incitan la búsqueda de un pensamiento reflexivo sobre la cuestión primordial ‘quién soy yo’ a la vez pueden despertar el interés y el deseo de saber más sobre el pasado. Como muestra el ejemplo de la narración *Ein Trümmersommer* no se trata de una pura transmisión de un conocimiento sino a la vez de un aprendizaje moral implícito. Deseamos haber mostrado que la literatura infantil y juvenil justamente en la fase adolescente de la construcción de la identidad respecto a la pregunta ¿quién soy? tiene el poder de influir como un alimento para el pensamiento. Klaus Kordon consigue con el ejemplo de los jóvenes protagonistas en la época de posguerra de Berlín convertir una fecha abstracta como la de 1945 en algo personal, comprensible y visual para los jóvenes lectores. ¿Cuáles pueden ser los puntos de conexión o posibilidades de identificación para los jóvenes de hoy en día? Sin duda, en el mundo actual no faltarán ejemplos de actos de xenofobia y racismo, guerras en muchas partes del mundo, razones y justificaciones que llevan a conflictos armados o al terrorismo. Tanto para el pasado como el presente se siguen buscando respuestas al por qué de la violencia. En este sentido, al final del relato el autor lanza la pregunta provocadora, ¿por qué hay guerras?, y desarrolla el siguiente diálogo:

– La mayoría seguramente no quería la guerra. Ellos sólo pensaban en sus familias y confiaban en que no llegaría hasta tal punto. Cuando despertaron, ya era demasiado tarde...

Siempre hubo guerras y siempre habrá guerras, porque siempre habrá personas que se aprovechan de eso. Un mundo sin guerra es un sueño. Una cosa es cierta, no son fenómenos naturales como la lluvia y el viento, el sol, las nubes.

Sólo existen porque hay gente que quiere la guerra. Sin hombres no hay guerras –eso es obvio.

– Pero, ¿por qué la gente quiere guerras? De las guerras no tenemos nada.

– Siempre hay algunos que tienen un beneficio. Los que producen las armas, por ejemplo. O aquellos que están interesados en los recursos naturales de los países vecinos... o aquellos que quieren protegerse contra los ataques, atacando primero. Algunos simplemente quieren imponer al país vecino su propia doctrina de la salvación (185).

Ciertamente la transmisión de un conocimiento histórico sería sólo la mitad de la función que persigue la literatura infantil y juvenil histórico-contemporánea. La otra mitad consiste en una comunicación abierta con las generaciones posteriores sobre cuestiones irresueltas en el pasado en la generación más vieja. Los recuerdos de los testigos forman un puente con el pasado pero solo conseguirán interesar si se enlazan con la situación actual y los problemas de la generación joven. Los niños y adolescentes lectores se sentirán implicados cuando haya una referencia al presente, se identificarán con ciertos caracteres, o al menos podrán simpatizar con las experiencias, estados de ánimo y sentimientos descritos.

BIBLIOGRAFÍA

Angehrn, E. (1985). *Geschichte und Identität*. Berlin, Walter de Gruyter.

Ewers, H.-H. (2005). "Zwischen geschichtlicher Belehrung und autobiographischer Erinnerungsarbeit. Zeitgeschichtliche Kinder- und Jugendliteratur von Autorinnen und Autoren der Generation der Kriegs- und Nachkriegskinder". En von Glasenapp, G., Wilkending, G. (eds.), *Geschichte und Geschichten* (pp. 129-143). Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Gansel, C., Heinrich, K. (eds.). (2011). *Kriegsdiskurse in Literatur und Medien nach 1989*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Gautschi, P., Hodel J., Utz H. (2011). "Kompetenzmodell «Guter Geschichtsunterricht» - eine Orientierungshilfe zur Angebotsplanung für Lehrerinnen und Lehrer". URL http://www.gymlaufen.ch/fileadmin/pdf/was/oa11/oa11_2011/Kompetenzmodell-Geschichte-OA2011.pdf, 2009. 5.6.2012.

Glasenapp von, G., Wilkending, G. (eds.). (2005). *Geschichte und Geschichten*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.

Kordon, K. (1982). *Ein Trümmersommer*. Weinheim: Beltz& Gelberg.

Leibrandt, I. (2009). "El papel de Alemania en la construcción de la memoria colectiva e identidad cultural europea". *Revista Universitaria Europea*, 2009, 11,101-116.

Pandel, H.-J. (2005). "Dimensionen des Geschichtsbewusstseins - Ein Versuch, seine Struktur für Empirie und Pragmatik diskutierbar zu machen", *sowi-online e.V.* URL http://www.sowi-online.de/reader/historisch-politisch/pandel_dimensionen.htm, 2005, 5.6.2012.

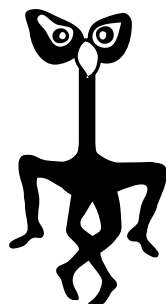
Piaget, J., Weil, A. (1976): "Die Entwicklung der kindlichen Heimatvorstellungen und der Urteile über andere Länder". En: Wacker, A. (ed.). *Die Entwicklung des Gesellschaftsverständnisses bei Kindern*. Frankfurt/M.: Campus, 127-148.

Straub, J. (1996). "Identität und Sinnbildung. Ein Beitrag aus der Sicht einer handlungs- und erzähltheoretischen Sozialpsychologie". *Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld*, 1996, 42-90, URL <http://www.uni-bielefeld.de/ZIF/Publikationen/94-95-Straub-Aufsatz.pdf>, 5.6.2012

Wille, F. (2009). "Kinderliteratur zur Thematisierung von Nationalsozialismus und Holocaust im Sachunterricht der Grundschule". *Widerstreit-Sachunterricht*, 2009, 12. URL <http://www.widerstreit-sachunterricht.de/ebeneI/superworte/historisch/wille.pdf>, 5.6.2012.

Wyrobnik, I. (2005). "Geschichte lernen durch Geschichten?". En Gabriele von Glasenapp, Gisela Wilkending (eds.), *Geschichte und Geschichten* (pp. 247-263). Frankfurt a.M.: Peter Lang.

interacciones artísticas
artistic interactions





Raíces (1943). Col. Madonna, Estados Unidos, Frida Kahlo

Raíz mesoamericana: Octavio Paz, Efraín Huerta y Frida Kahlo

LUIS ROBERTO VERA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

RESUMEN: El legado mesoamericano continúa vivo en la cultura mexicana. Las artes visuales y la poesía contemporáneas están marcadas no sólo por su inserción en la vanguardia sino también por una aguda conciencia de la actualidad y la presencia del pasado originario. Este trabajo reflexiona acerca de los puentes culturales ofrecidos por obras –que son tanto recreaciones como una aproximación crítica– basadas en las construcciones ideológicas mesoamericanas y sus manifestaciones (tanto arqueológicas como actuales) a través del estudio comparativo de las imágenes de contenido precortesiano en la pintura de Frida Kahlo y la poesía de Efraín Huerta y Octavio Paz.

PALABRAS CLAVE: poesía mexicana, Frida Kahlo, Efraín Huerta, Octavio Paz, sincretismo

ABSTRACT: Mesoamerican heritage is resilient in Mexican culture. Contemporary visual arts and poetry are marked not only by their insertion in the avant-garde but also by an acute consciousness of the actuality and by the presence of their original past. This article reflects on the cultural bridges –offered by works which are as much re-creations no less than a critical approach– based on the Mesoamerican ideological constructions, and their manifestations (both archaeological and contemporary) through the comparative study of Pre-Columbian images within Frida Kahlo's painting as well as in the poetry of Efraín Huerta and Octavio Paz.

KEYWORDS: mexican poetry, Frida Kahlo, Efraín Huerta, Octavio Paz, syncretism



1. KAHLO, HUERTA Y PAZ: SEÑAS DE IDENTIDAD

Aunque las trayectorias políticas e ideológicas de Frida Kahlo (1907-1954), Efraín Huerta (1914-1982) y Octavio Paz (1914-1998) coincidieron tan sólo por un breve espacio de tiempo, tanto la obra pictórica de la primera como la obra literaria de Huerta y de Paz están marcadas por su inserción en la vanguardia mexicana.

Se trata de un movimiento doble: por una parte, los tres son deudores de los precedentes ofrecidos por las vanguardias europeas, éstas junto con criticar los valores académicos y de clase habían replanteado el valor específico de las artes primitivas; por la otra, ven en la Revolución Mexicana el proceso de instauración de un nuevo orden social, político, económico y cultural. A la vez premisa y corolario obligado, la inserción en el siglo XX significó para México establecer necesariamente la reivindicación global de la existencia del mundo indígena. Este doble movimiento no es opuesto sino complementario: cosmopolitismo y nacionalismo confluyen en una visión intensamente afincada en una reflexión sobre el valor del individuo y su inserción en la realidad mexicana.

En otro lugar he estudiado las relaciones de Octavio Paz respecto al pasado precolombino (Vera, 1994, 2003, 2006 y 2009) mostrando cómo éste persiste y se revivifica en su obra. Baste, entonces, decir

aquí que mi aproximación a la poesía de Octavio Paz es doble: por una parte se enfoca en su tratamiento de lo divino dual y, por la otra, busca revelar la manera como un poeta mexicano percibe el arte y en cómo y por qué esta visión se expresa –y así necesita hacerlo– a través de poemas. La poesía de Octavio Paz cubre prácticamente el siglo XX y en ella las artes visuales han jugado un papel de primera importancia. Pero si el resto de su obra poética y ensayística ha sido profusamente estudiada, su poesía dedicada a las artes visuales sólo ha sido analizada en función de otros campos del conocimiento. El poema “Petrificada petrificante”, de Paz, me servirá como eje para ejemplificar e ilustrar la coincidencia temática entre su poesía y la pintura de Frida Kahlo. Precisamente este planteamiento metodológico me ha permitido acercarme asimismo a la obra de Efraín Huerta, quien comparte con Paz no sólo una misma formación sino que a esta pertenencia generacional ellos sumaron objetivos comunes y, por lo menos durante su juventud, estrechos lazos de amistad. De manera que no es un azar que a lo largo de este trabajo surjan referencias comunes, previsibles sí, pero siempre sorprendentes en lo que revelan respecto a la reconstitución específica del pasado mesoamericano.

En el caso de Frida Kahlo, junto con la asimilación personal de las diversas corrientes internacionales, la adhesión al nacionalismo mexicano la conduce al redescubrimiento plástico del pasado precolombino. De aquí que hallemos una muy individual proyección de su identidad de género en el arquetipo provisto por la diosa madre mesoamericana, manifestación femenina de lo divino dual – Ometéotl– es decir, Nuestra Señora de la Dualidad, Omecíhuatl. Coatlicue, la diosa madre azteca, y Chalchiuhtlicue, la diosa de las aguas teotihuacana, son dos manifestaciones de aquel principio originario y común a todas las grandes culturas de la civilización mesoamericana. Ambas surgen y resurgen constantemente en las imágenes que pueblan su pintura. Pero este arquetipo femenino sólo es comprensible como parte integral de un paraíso mítico recobrado, el de la pareja amorosa participante ya sea del período primitivo o el de la etapa comunista futura, según la concepción marxista, a la cual se habían adherido Frida Kahlo y Diego Rivera.

Inadvertidos hasta ahora en la obra de Frida Kahlo, la presencia de ambos arquetipos, el de lo divino dual y el de su expresión específicamente femenina, se concretan, corporizan y singularizan mediante imágenes personalísimas en su pintura. Al mismo tiempo, estas imágenes nos revelan la manera como la artista asimila los múltiples aspectos que confluyen y emanan de estos símbolos de la identidad mexicana.

Caso, León-Portilla, Florescano, eruditos de diferentes generaciones, concuerdan en que todas las diosas madre de la tierra mesoamericanas no son sino particularidades, advocaciones o avatares de Omecíhuatl, la expresión femenina de Ometéotl, la entidad divina original. El papel del dualismo en la

Weltanschauung náhuatl también ha sido objeto de estudio en la lingüística.¹

Se hace evidente una perfecta correspondencia entre el concepto teológico náhuatl de una diosa que es la manifestación del principio divino dual y el difrasismo de su lengua. Esta estructura binaria es el sustento de la analogía / ironía de Octavio Paz (quien toma a la mujer como su imagen fundamental para el tejido metafórico con el que construye su lenguaje, proceso que luego destruye mediante la crítica y la conciencia de la muerte), pero esta estructura binaria también organiza las parejas de conceptos que utiliza frecuentemente Efraín Huerta (a veces opuestos y complementarios, como cuando dice “Agua dulce, agua amarga” o “agua sin sombra para el aire/ de esta región llamada/ la más transparente de la sangre”, pero las más de las veces conforma una suerte de recurso difrasístico: “agua de soledad, agua de nada,/ agua quebrada para el verde amor/ y la amarilla piedad”, y no menos frecuentemente dispone secuencias en las que combina ambos procedimientos: “Dios mío dije ayer en la frontera fuego-sueño/ y un elemento lleno de voz y cielos –agua y tierra–”), así como se transforma en la columna vertebral por medio de la cual Frida Kahlo articula su pintura (Huerta, 1964a).

2. VIDA Y MUERTE: EL PLIEGUE

A mi modo de ver, el primer ejemplo de vinculación temática entre la pintura de Frida Kahlo y el pensamiento del mundo precolombino –y ya no sólo las citas que ilustran y reproducen las piezas arqueológicas de sus autorretratos más conocidos– se manifiesta en *Retrato de Luther Burbank* (1931). Pintado en San Francisco, EUA, el cuadro está dividido en dos registros: en el superior, el retratado aparece como encarnación de un árbol (un naranjo) que se alza hacia el espacio aéreo; en el inferior, y por debajo de la tierra, hay un esqueleto alrededor del cual las raíces del árbol conforman una suerte de red que lo acoge como en un nido.

Octavio Paz trató asimismo el tema de lo divino dual (es decir, Ometéotl), no sólo en el sentido de la coexistencia de la vida y la muerte sino en mostrar a la tierra como una especie de gran útero de donde renace la vida, en “Ustica”:

Osario, paraíso:
nuestras raíces anudadas
en el sexo, en la boca deshecha

¹ Ángel María Garibay acuñó el término ‘difrasismo’ para referirse a la existencia del complejo idiomático por medio del cual una idea se expresa mediante dos palabras. Ver recapitulación acerca del *état de la question* (León-Portilla, 1963: 200-221).

de la Madre enterrada.
Jardín de árboles incestuosos
sobre la tierra de los muertos
(Paz, 1987b: 132).

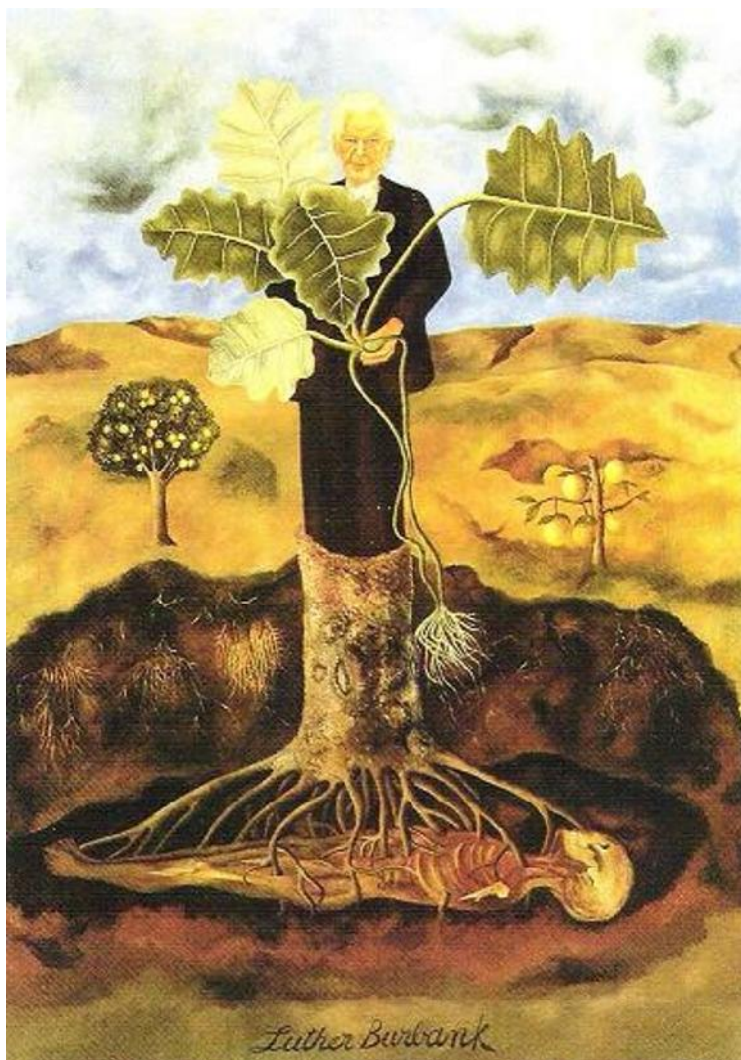


Ilustración 1: Frida Kahlo, *Retrato de Luther Burbank* (1931). Museo Dolores Olmedo, México D.F.

El tema de la *coincidentia oppositorum* es una constante en Efraín Huerta y la primera noticia que tuve al respecto fue su gran poema “Sílabas por el maxilar de Franz Kafka”:

Oh vieja cosa dura, dura lanza, hueso impío, sombrío objeto
de árida y seca espuma; ola y nave, navío sin rumbo, derrumbado [...]
Hueso de piedra, ojo derecho del carlino puente,[/] pirámide caída, demolida, muerta desde su muerte; [...]
(Huerta, 1965),

que remite a la vez al cráneo de cristal de roca (falso, desgraciadamente), que se conserva en el anexo de Burlington del Museo Británico, a la quijada de burro en las manos de Caín y al mito de Cadmo y la fundación de Tebas (tras matar al dragón y enterrar sus dientes, de donde el nacimiento de los Espartos, sus compañeros en dicha fundación), espléndida constelación de referencias griegas, bíblicas y precolombinas, no menos que al extraordinario cuadro de Eugène Delacroix, *Hamlet et Horatio au cimetière* (Shakespeare, *Hamlet*, Acte V), que interpreta visualmente el monólogo ante el cráneo de Yorick, el bufón de la corte. No es un azar que muy cerca de Praga se encuentre un enorme osario, la Capilla de Huesos Kostnice, en el suburbio de Sedlec, de Kutná Hora, República Checa, llamada así porque estos despojos humanos han sido utilizados como elementos arquitectónicos y que el poeta debe de haber visto en su viaje a la entonces Checoslovaquia. En su poema, Efraín Huerta adopta el tono elegíaco para presentar al Hacedor como una víctima mediante una sinécdoque del motivo emblemático (el maxilar respecto al cráneo) que se inscribe en el tema tradicional del *memento mori* y reelabora el de la *vanitas*.

No es menos notable que la pintora, al integrar implícitamente su propia referencia al concepto mesoamericano de la convergencia de los opuestos haya preferido enfatizar la forma fálica del tronco para hacer resurgir de allí a su retratado, al mismo tiempo que mostraba al esqueleto como a un bebé rodeado por la placenta en una tierra grávida como un cuerpo femenino.

Pero bien vale tener en cuenta otras aproximaciones que sitúen los temas y el estilo de este cuadro de Frida. En efecto, ya Raquel Tibol ha identificado, de una parte, la coincidencia entre la biografía del retratado y los intereses científicos de la pintora: “Como una reafirmación de su precoz interés por la biología pintó el retrato alegórico del horticultor californiano, sabio renovador en la hibridación de plantas, Luther Burbank (1849-1926), representado al mismo tiempo por Rivera en el mural del Stock Exchange” (Tibol, 2005: 38) y, por la otra, al describir el cuadro del horticultor ya fallecido, anota la vitalidad de su representación (2005: 38). Tanto el cielo abigarrado como la división de lo representado en dos registros podrían ser una cita en clave de su declarado interés en El Greco (Tibol, 2005: 93); por otra parte la utilización de un primer plano con un follaje exuberante recuerda los de su no menos admirado Aduanero Rousseau. Y, al igual que en este último también hallamos un dejo humorístico, entre tierno y sarcástico, en su estilo pictórico. Además del hecho evidente de que en el Retrato de Luther Burbank haga coexistir vida y muerte en una obra destinada a ser vista en Estados Unidos, Frida, al aceptar la comisión de retratar a un industrial estadounidense de la agricultura cítrica, aprovecha la ocasión –mediante un procedimiento de referencia al pasado cultural mesoamericano– para abordar también irónicamente una actividad agrícola en un sector de la potencia hegemónica imperialista en donde es absolutamente necesaria la mano de obra mexicana. El horticultor, magnate y científico, Luther Burbank se transforma en un fruto



Ilustración 2: *Cráneo de cristal de roca* (s. XIX), Museo Británico (Burlington), Londres.



Ilustración 3: Eugène Delacroix, *Hamlet et Horatio au cimetière* (*Shakespeare, Hamlet, Acte V*) (1839), Louvre, París.

más del campo dispuesto para la cosecha.

Aislada en Detroit, el tema de la coexistencia de las oposiciones en donde coinciden tanto la experiencia autobiográfica como una postura política aparece asimismo en otros cuadros de 1932: “El 9 de julio se dibujó desnuda y dormida, soñando con Diego y con partes orgánicas que echan raíces” (Tibol, 2005: 39). Tibol agrega:

Pero la cama no está en el hospital sino en un ambiente indefinido, impreciso, que tiene como telón de fondo la zona fabril de Detroit. Desde su propio drama planteaba la confrontación entre tecnología y naturaleza, entre desarrollo industrial y determinación biológica (2005: 40).

La confrontación se aprecia también en *Autorretrato de pie en la frontera entre México y Estados Unidos*: “en su conflicto de identidad intervienen con su monumental presencia, las antiguas culturas mesoamericanas. Firmó esta obra como Carmen Rivera” (2005: 40).²

Al año siguiente, Frida pinta *Mi nacimiento* (1932), con obvias referencias tanto a sus experiencias hospitalarias y con un contrapunto sobrentendido respecto a sus propios abortos. Desde el punto de vista formal llama la atención la utilización del formato pequeño y el soporte en lámina de metal, así como las referencias al estilo de la iconografía popular de los retablos y la cita de una *Mater Dolorosa* colgada en la pared. Hay que citar, asimismo, la muy pertinente referencia a las representaciones de parto en la escultura mesoamericana y muy en particular la famosa representación de la diosa Tlazoltéotl. Sin embargo lo que gracias al volumen tridimensional de la representación escultórica permite una visión de conjunto, dada la bidimensionalidad de la representación pictórica, Frida privilegió un punto de vista frontal, corriente en los libros de medicina, a los que debió haber tenido fácil acceso, debido a su frecuente trato con médicos y hospitales. Y si bien no hay que descartar una relación con *El origen del mundo*, de Gustave Courbet – anticipación del *beaver shot* porno–, también de reducidas dimensiones, tanto el soporte como la breve dimensión elegidos, según dijimos, retoman la técnica popular de los exvotos o retablos que abundan en las capillas anexas a las iglesias mexicanas. Diego Rivera se refirió a este cuadro como: “*mater dolorosa con los siete puñales del dolor que hace posible el desgarramiento por donde emerge la niña Frida*” (Tibol, 2005: 156).

² La adopción de este heterónimo al uso de las esposas estadounidenses, es otra ironía más de su parte y una burla privada respecto al medio en el que por entonces se desenvolvía. En este autorretrato, Frida está de pie en la frontera entre dos mundos diferentes, el industrializado Estados Unidos en un lado y su amado México en el otro; llevando un traje rosa de estilo mexicano y sosteniendo una bandera mexicana, no hay duda de cual es el lado de la frontera donde ella preferiría estar.

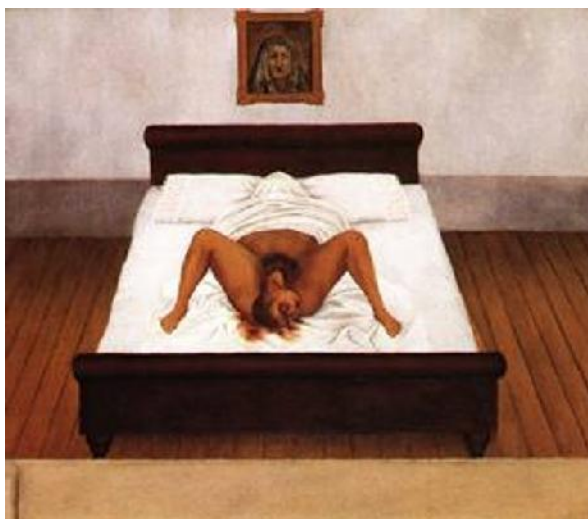


Ilustración 4: Frida Kahlo, *Mi nacimiento* (1932). Col. Madonna, Estados Unidos.



Ilustración 5: *Tlazoltéotl*, *Códice Borbónico* (1562/1563), Biblioteca de la Cámara de los Diputados, París.

En *Mi nana y yo* (1937), tanto la forma piramidal de la composición como el fondo del cuadro y la máscara de la nodriza aluden a la diosa de las cavernas de Teotihuacan. Son de sobra conocidas las interpretaciones de Esther Pasztory como de Enrique Florescano a propósito del Tlalocan teotihuacano (Florescano, 1994: 25-35; 1996: 2-4), pero no hay que olvidar las que décadas antes Paul Westheim hiciera de Chalchiuhtlicue, por lo menos como antecedente formal en la elaboración azteca de la *Coatlicue Mayor*.

Hay una clara correspondencia entre la imagen femenina principal y el mundo en el que habita. Cada uno de los atributos físicos de la Nana se duplica en el paisaje interior: su piel como la tierra, la leche que escurre de las paredes de la caverna como de una cascada invisible. En la concepción mítica, la identidad entre la Diosa y su mundo también se presenta como una suerte de nudo de imágenes y reflejos. Teotihuacan estaba cruzada internamente por grutas laberínticas. Construida sobre esta red subterránea, la ciudad, de ser el lugar sagrado de la diosa, pasó a ser la diosa misma. Tanto la Diosa de las Cavernas teotihuacana como la Nana comparten el mismo tipo de paisaje aislado: una caverna provista de cascada.



Ilustración 6: Frida Kahlo, *Mi nana y yo* (1937), Museo Dolores Olmedo, México D.F.

Nueva confirmación de su correspondencia original, ambas están provistas de signos duales: la diosa es la dadora de vida y muerte, en tanto que la Nana lleva la máscara funeraria –tal como los ejemplares que se han encontrado en las tumbas de los dignatarios teotihuacanos– al mismo tiempo que amamanta a la Elegida. De sitio generalmente apartado en donde se celebran las ceremonias del culto, el lugar sagrado pasa insensiblemente a ser el centro del mundo y se transforma entonces en un lugar ideal: edén, paraíso fuera de la realidad física. Como dijera Octavio Paz a propósito de la Muchacha del *Ensamblaje* de Duchamp: “El centro del mundo –el edén– coincide con la diosa; mejor dicho: es la diosa” (Paz, 1985: 157).

Frida Kahlo alude a este cuadro:

Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos. En uno de mis cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo (Tibol, 2005: 47).

Raquel Tibol lo analiza certeramente: “La máscara de piedra, relacionada con el culto de los muertos, aparece en este cuadro como dádiva de vida. Las pupilas huecas, los labios entreabiertos, la solemne rigidez parecen garantizar la eternidad del ciclo vital” (Tibol, 2005: 28-29).

Por su parte, Diego Rivera se refirió asimismo a este cuadro en su texto “Frida Kahlo y el arte mexicano”:

Pintó a su madre y a su nodriza, sabiendo que en realidad no conoce su rostro; el de la nana nutridora sólo es máscara india de piedra dura, y sus glándulas racimos son que gotean leche como lluvia que fecunda la tierra, y lágrima que fecunda el placer. (Tibol, 2005: 156).

Desconocida y presente, se trata de la imagen de la Gran Diosa Madre.

Esta imagen es una constante en toda la cultura mexicana de la época. Por eso es que de pronto nos encontramos leyendo *sotto voce* una sección cercana al cierre de “Piedra de sol”. Octavio Paz le imprime a su dicción un distintivo tono de plegaria, quizá porque su ritmo tiene las conmovedoras cualidades de las letanías a la Virgen. Estos versos forman una unidad perfectamente discernible en medio de la última estrofa de uno de sus más admirados poemas extensos. Aunque innostrada, esta entidad femenina a la que aquí se dirige Octavio Paz mediante una serie de epítetos divinos no es otra sino Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad:

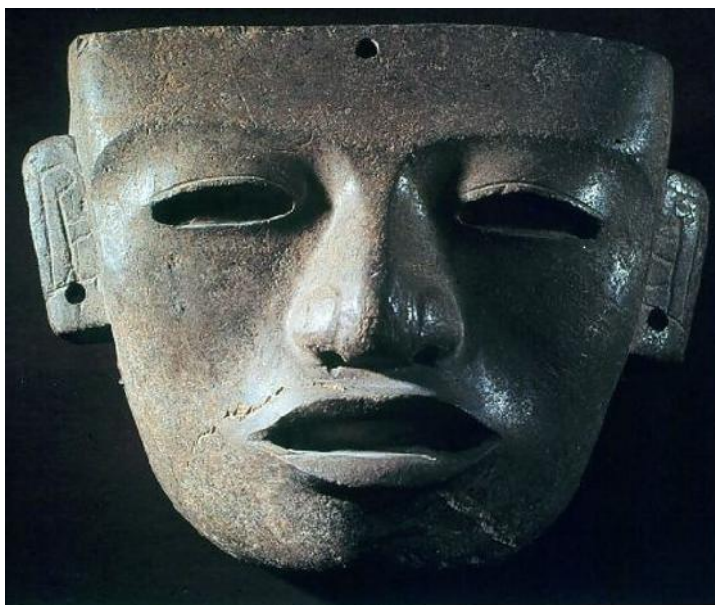


Ilustración 7: *Máscara teotihuacana*, Museo del Templo Mayor, México D.F.

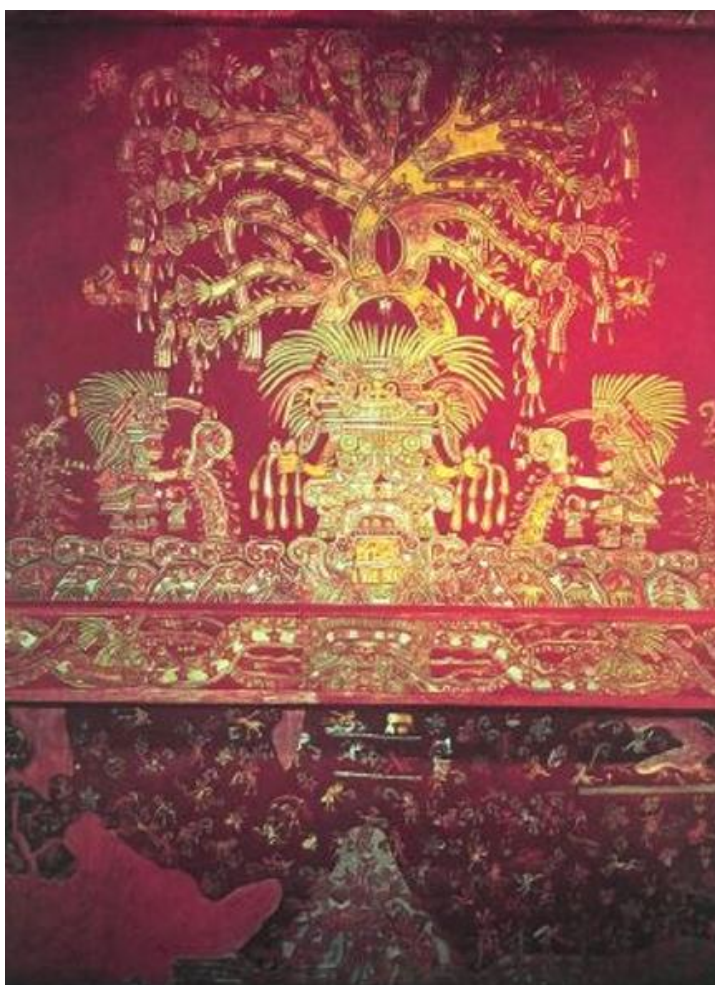


Ilustración 8: *Tlalocan*, cultura teotihuacana (550/650). Teotihuacán (Tepantitla).

[...] vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio dé paz al pensamiento,
contra sí mismo airado:
abre la mano,
señora de semillas que son días
Paz, 1987b: 30).

Efraín Huerta, por el contrario, presenta una versión antisolemne y mordaz de la Gran Diosa en “Juárez-Loreto”. Encarnada en una pasajera del autobús urbano, primero nos la presenta de manera objetiva:

La del piernón bruto me rebasó por la derecha: rozóme las regiones sagradas, me vio de arriba abajo
y se detuvo en el aire viciado: cielo sucio
de la Ruta 85 [...]
tiene el pelo dorado de la madrugada
que empuña su arma y dispara sus violines.
Tiene un extraño follaje azul-morado
en unos ojos como faroles y aguardiente.
Es un jazmín angelical, maligno,
arrancado del zarzal en ruinas.
[...]
debe llamarse Ría, Napoleona,
Bárbara o Letra Muerta o Cosa Quemada [...] (Huerta: 1970),

follaje como el de las hamadriadas, *zarzal en ruinas* como aquél en llamas de la aparición de Jehová ante Moisés y *Cosa Quemada* como el *atl tlachinolli*, el glifo de México-Tenochtitlan; de manera que aquí tenemos, al igual que en “Sílabas por el maxilar de Franz Kafka”, otra conjunción de referencias griegas, bíblicas y precolombinas. Huerta pasa luego a apostrofarla con epítetos a la vez juguetones, tiernos y desacralizadores:

Adoro tu nalga derecha, tu pantorrilla izquierda
tus muslos enteritos, lo adivinable y calentito,
tus pechitos pachones
y tu indigno, antideportivo comportamiento.
Que te asalten, te roben, burlen, violen,
Nariz de Colibrí, Doncella Serpentina,
Suripantita de Oro, Cabellitos de Elote,
porque te amo y alabo desde lo alto de mi aguda marchitez
(Huerta, 1970).

El tema precolombino del culto a los muertos y su inserción en la vida cotidiana resurge en Frida al año siguiente. En efecto, en *Niña con máscara de calavera* (1938) actualiza la coexistencia de la vida y la muerte, de acuerdo con la tradición mesoamericana, no se refiere a ella como parte de un ciclo sino en cuanto componente intrínseco del mismo plano existencial. Baste mencionar las numerosas representaciones de Xipe-Totec, en donde el sacerdote está recubierto por la piel del sacrificado, lo cual es asimismo observable en la representación de la piel femenina que recubre la estatua de la *Coatlicue Mayor*, en donde el cráneo aparece asimismo semidescarnado y ubicado sobre el vientre de la diosa. Esta ambigüedad consubstancial al arte azteca sobresale en las representaciones de los cráneos que conforman el tzompantli, en donde, precisamente, la corrupción no ha alcanzado aún a los cráneos, de manera que el cráneo no está del todo descarnado (tal como acostumbra a representarlo otras culturas), ya que aún persisten los ojos, con los cuales se enfatiza asimismo la circularidad la visión: el cráneo que observamos a su vez nos observa, también es el caso para el personaje principal de *Niña con máscara de calavera*. Frida continúa, así, la manera lúdica con que la tradición popular mexicana preserva, mediante la celebración sincrética del Día de Muertos, la visión dual heredada de la civilización mesoamericana (las calacas rimadas se corresponden con las representaciones de esqueletos realizando todas las actividades propias de los vivos; y los cráneos de azúcar, con el nombre del destinatario sobre la frente, reproducen aquéllos elaborados en todos los materiales imaginables, tal como aquel falso de cristal de roca, ya mencionado, que se preserva en el anexo de Burlington del Museo Británico).

El acto de ver y el acto de pintar en Frida Kahlo son uno. Una pintura es un artefacto que reúne visión, pensamiento y forma; es decir, el tiempo y el espacio se despliegan enfrente o, mejor aún, dentro del espectador. Y *Niña con máscara de calavera* congrega los términos visuales de la fusión y la disolución de los opuestos. *Niña con máscara de calavera* encarna una figura arquetípica mítica al proyectar no sólo su propia vida, sino también aquellas relaciones metafísicas, históricas y políticas que proclama como una parte necesaria e intrínseca de la convivencia en la *polis*. Por eso esta vez la fusión y la disolución de los

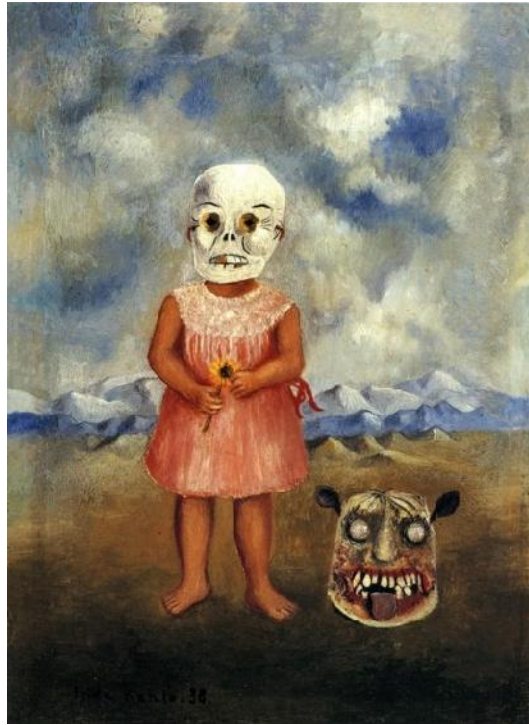


Ilustración 9: Frida Kahlo, *Niña con máscara de calavera* (1938).
Museo de Arte de Nagoya, Japón.

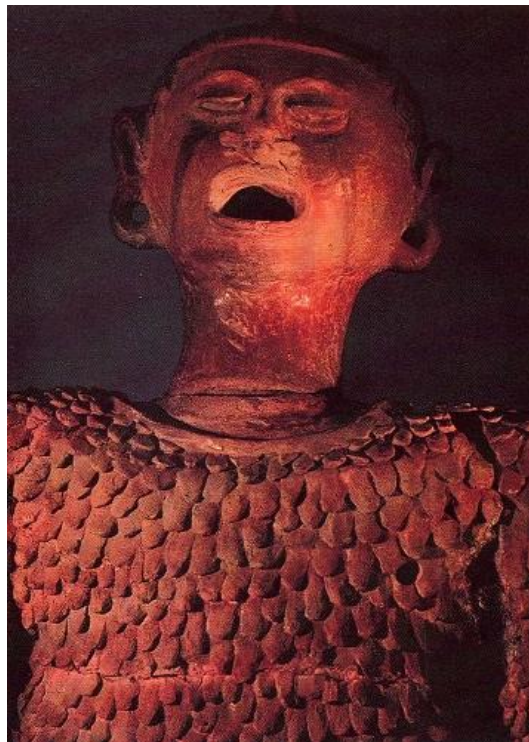


Ilustración 10: *Xipe-Tótec*, cultura azteca (Coatlinchán) (s. XV),
American Museum of Natural History, Nueva York.

conceptos binarios están aplicados a la humanidad y la tierra, la cultura y la naturaleza. No es extraño así que Octavio Paz coincida en imágenes que presentan a través de la visión del lenguaje como un doble del universo, metáforas en donde las correspondencias y la crítica encarnan y se disuelven en el poema. De manera semejante a Frida en su *Niña con máscara de calavera*, el poeta dijo en la octava estrofa de “Noche, día, noche”:

Duerme bajo tus párpados
un impalpable pueblo:
ávidos torbellinos,
hijos del tacto, encarnan,
beben sangre, son formas
cambiantes del deseo
y son siempre la misma:
los rostros sucesivos
de la vida que es muerte,
de la muerte que es vida
(Paz, 1987b: 620-621).

Por su parte, Efraín Huerta descubre en “El Tajín” una veta telúrica antes apenas avizorada. Valdría la pena rescatar el ensayo en que Carlos Montemayor analiza este “soberbio poema de extinción, al mismo tiempo que expresa la desolación y la muerte, se sostiene en una idea primordial: el sacrificio en la cultura precolombina” (Montemayor, 2005: 67).

3. DOLOR, EROTISMO Y MESTIZAJE: EL ESPEJO

Espejo de sí misma, la pintura de Frida Kahlo es también la de las apariciones, desapariciones y reapariciones de ciertos temas, presencias, obsesiones de la realidad y sus representaciones. Como en una espiral, los mismos temas vuelven a reiterarse, reflejarse y responderse. Hay tres corrientes principales – dolor, erotismo y mestizaje– que se unen, separan y vuelven a reunirse. Las imágenes permiten múltiples lecturas: son un racimo de significados, en Frida Kahlo cada pintura contiene varias pinturas. Entre los procedimientos de que se sirve hay uno tan antiguo como el arte mismo, que consiste en enfrentar la propia imagen desdoblada para, así, producir una tercera imagen. Este es un *leitmotiv* pictórico que valdría la pena desentrañar.

El final de la década de los años treinta resulta particularmente rico en ejemplos para este subtema de la especularidad que ahora surge en la obra de Frida Kahlo: *Lo que el agua me dio* (1938), *Dos desnudos*

en el bosque (1939) y *Las dos Fridas* (1939). *Lo que el agua me dio* ha sido considerada como la pintura más cercana al movimiento surrealista. Tal como si fuera una inmensa diosa madre, el cuerpo desnudo flota a medias en la inmensa tina. Con fronteras marcadas y perfectamente delimitadas en el espacio bidimensional del cuadro, esta suerte de mapa parece repetir la concepción mesoamericana de una geografía autóctona cuyos accidentes no fuesen sino el cuerpo mismo de la diosa madre de la tierra. De entre el abigarrado catálogo de imágenes destacan para nuestra temática una figura reclinada, que recuerda la composición del Chac-mool, más la presencia del caracol, con su doble carga simbólica de asociaciones precortesianas y psicoanalíticas, así como dos desnudos femeninos que, tal cual lo retomará al año siguiente en *Las dos Fridas*, aluden a la diversidad étnica de sus orígenes, una de origen caucásico o mediterráneo y la otra indígena.

Sin embargo, con todas estas influencias emerge una aproximación particularmente individualizada en el tratamiento del tema. A mi modo de ver, de lo que fuera una expresión aislada en un detalle y por lo tanto distanciada en el primer cuadro, es gracias a *Dos desnudos en el bosque* lo que le permite aislar el tema del encuentro de las dos razas en un cuadro (que también evoca el famoso retrato doble de la Escuela de Fontainebleau, en donde aparecen Gabrielle d'Estrées y su hermana, quien le toca un pezón con gran delicadeza). Se trata, en efecto, de una reflexión de la propia Frida Kahlo acerca del mestizaje y acerca del encuentro de dos razas lo que la llevó a retomar este detalle de *Lo que el agua me dio* para independizarlos en una pintura de tamaño menor y sobre lámina: *Dos desnudos en el bosque*.

Sin embargo, no por menor e intimista deja de tener su relevancia. Este cuadro, *Dos desnudos en el bosque*, es el puente necesario entre *Lo que el agua me dio* y *Las dos Fridas*. De allí a *Las dos Fridas* hay una puesta en abismo. El tema del mestizaje en *Las dos Fridas* –dos imágenes de sí misma, opuestas y complementarias– se asume con un carácter desafiante mediante la especularidad de la representación. La alusión, así sea parcial y sobre todo por ser parcial, a un origen indígena constituye una actitud no menos rebelde y contestataria que el homoerotismo en una sociedad tan conservadora y racista como la del México de entreguerras. Este carácter es aún más ostensible dado el gran formato del lienzo. *Las dos Fridas* se constituyó desde entonces en una de las obras más representativas de la pintora.

Je est un autre, dice Rimbaud, pero como en Rembrandt el autorretrato es una vía de indagación tanto psicológica como formal sin concesiones, el tema que subyace en *Lo que el agua me dio*, *Dos desnudos en el bosque* y *Las dos Fridas* no es sino una manera de asumir la otredad: ese otro, que nos constituye como una parte esencial de nosotros mismos, nos muestra fundamentalmente divididos. Cada uno de nosotros está constituido por un *alter ego* agónico. Cada uno de ellos alimenta al contrario; la identidad es la



Ilustración 11: Frida Kahlo, *Lo que el agua me dio* (1938). Col. Daniel Filipacchi, París.



Ilustración 12: Frida Kahlo, *Dos desnudos en el bosque* (1939). Col. de Jon y Mary Shirley, Estados Unidos.



Ilustración 13: Frida Kahlo, *Las dos Fridas* (1939), Museo de Arte Moderno, México D.F.

asunción de la diferencia. Lo otro no es reducido a lo mismo, sino que la mismidad es asumida como la diferencia en el propio interior de la identidad. De esta manera, los temas entrelazados de la herencia precolombina y la asunción del mestizaje como una identidad problemática que surgieran desplegados en *Lo que el agua me dio* y se condensaron luego constituyendo una unidad independiente en *Dos desnudos en el bosque*, alcanzan finalmente una dimensión más compleja en *Las dos Fridas*.

4. FRIDA: LA DIOSA MADRE DE LA TIERRA AZTECA

En *Raíces* (1943), efectivamente, Frida se presenta a sí misma como la tierra madre, pero una *Mater Dolorosa* indígena o, mejor, para utilizar la etimología griega: autóctona, es decir, *de-la-misma-tierra*, ya que las ramas de sus venas abiertas –al igual que los dos chorros que fluyen del cuello de la *Coatlicue Mayor* en forma de serpientes– surgen en forma de enredadera desde su vientre para regar y fertilizar así la superficie árida de El Pedregal de San Ángel, en la ciudad de México. Este procedimiento para representar la sangre ya había sido utilizado por Frida en *Retrato de Luther Burbank*, en 1931, y resulta una variante de la convención del arte *tequitqui*, propia de las cruces atriales (sobre todo en los conventos franciscanos del siglo XVI).



Ilustración 14: Frida Kahlo, *Raíces* (1943). Col. Madonna, Estados Unidos.



Ilustración 15: La *Coatlicue Mayor*, cultura azteca (1454, “Ce Tochtli” [“1 Conejo”]). Museo Nacional de Antropología, México D.F.

A propósito de la ubicación del Anahuacalli, el paisaje de El Pedregal de San Ángel aparece asimismo en la semblanza que Frida hizo de su esposo en 1949:

Crece en el paisaje increíblemente bello del Pedregal como una enorme cactácea que mira al Ajusco [...]; grita, con voces de siglos y de días, desde sus entrañas de piedra volcánica: ¡México está vivo! Como la Coatlicue, contiene la vida y la muerte; como el terreno magnífico en que está erigida, se abraza a la tierra con la firmeza de una planta viva y permanente (Kahlo, 1999: 266).

Octavio Paz se refiere asimismo a este paisaje de la Ciudad de México en “Petrificada petrificante”. Así desde los versos iniciales de la primera estrofa: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”, hasta los vv. 18-19 con que termina esta estrofa: “el viento/ susurro de salitre” (Paz, 1976: 61). Ellos establecen el tono, la atmósfera y las cualidades visuales del poema, como Frida lo hace para el paisaje que presenta tanto en *Raíces* como en *El abrazo de amor entre el universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* (1949). Una lectura más detenida mostraría la mezcla de la cosmología griega y mesoamericana a través de los cuatro elementos metafísicos: agua, aire, fuego y tierra. La combinación de los elementos implicaba su interacción positiva; disgregados, se han vuelto imágenes de la muerte. El lago sobre el cual estuvo alguna vez construida la Ciudad es la imagen de la reconciliación. Pero, en la actualidad, el lago ha desaparecido. Agua y tierra no fueron desecadas por la Naturaleza (es decir, por la acción de los otros elementos arquetípicos, el aire o el fuego), sino que el lago, ahora polvo, fue “ejecutado” por los hombres. La disolución de los elementos se ha transformado en una maldición, el equivalente a la expulsión del Edén. Pero son los hombres, no las mujeres, los culpables por la apertura –el vaciado– de esta caja ‘pandórica’. En el pensamiento de Paz, la expulsión del paraíso es atribuida a los hombres. El fuego está petrificado en su “cama fría”, el agua ha desaparecido en la sequía de su tumba, y la tierra se ha vuelto polvo. El polvo oscurece con su sombra una tierra yerma, baldía: “Terramuerta/ terrisombra nopaltorio temezquible”. En otra época de su vida, Octavio Paz hubiera coincidido aún más con las posiciones políticas de Frida Kahlo. Viene al caso recordar que, fechado en Yucatán, 1937, el poeta escribió “Entre la piedra y la flor”. Allí encontramos estos versos, que pueden aplicarse perfectamente a *Raíces*:

¿Qué tierra es ésta?,
¿qué extraña violencia alimenta
en su cáscara pétrea?
¿qué fría obstinación,
años de fuego frío,
petrificada saliva persistente,
acumulando lentamente un jugo,
una fibra, una púa?

(Paz, 1968: 82).

También Efraín Huerta retoma esta asociación entre los cuatro elementos arquetípicos y el mundo mesoamericano, así en la primera parte de “Agua del dios”, que tiene ecos rilkeanos [“¿Quién, si gritase, me oiría desde los coros celestiales?”]:

Dios mío dije ayer en la frontera fuego-sueño
y un elemento lleno de voz y cielos –agua y tierra–
me respondió desde el fondo del corazón de la tragedia:
Acércate, abre las piernas del viento
y hunde tu puñal de purísima obsidiana”
(Huerta, 1964a).

Pero no sólo allí, también en “Esto se llama los incendios”:

El viento ha perdido
la dirección y la Madre Primavera muestra su pecho cercenado.
Algo como un quebradero de huesos y de plumas ha coronado de sombra los capitolios
y llenado de cenizas
las casas que antes del fuego fueron blancas y
púdicas como una guerra no declarada
(Huerta: 1968).

De modo que no es una sorpresa que ya desde años antes, desde la primera parte de “Agua del dios”, Efraín Huerta se vea a sí mismo como heredero de la civilización mesoamericana y asuma como poeta esta identidad precolombina:

¿Entonces soy el perro-poeta de rodillas
o el jaguar vencido, hincada la mandíbula en la tierra que nada engendra?
Con el hocico enfermo de plumas y cuarzos
subo y bajo bajo y subo la pirámide del miedo,
oh dios endemoniado y brujo, tragador de hongos, dios de soles envilecidos y [príncipes y sacerdotes
homosexuales,
yo estoy en adoración todos los días en nombre de mis muertos
y de mis vivos, de todos los que amo y de todos los
que no he aprendido a odiar,
así, de rodillas, salvajemente mexicano,
adherido a las hoyos inmundos de tu ancha cara
sin horizontes”

(Huerta, 1964a);

así como, en la segunda parte de “Agua del dios”:

Agua espesa, divinamente pantanosa,
agua de olvido, espejo de tinieblas,
agua donde penetra el alma y nada se oye.
Fresca agua para el rostro, para toda la carne
mancillada y expuesta
sanguinolenta en todos los mercados.
Agua – como la patria– abierta en canal
(Huerta, 1964b).

El tema da para un estudio de mayor aliento, sobre todo por la coincidencia de imágenes utilizadas por ambos poetas.

De manera que esta serie de imágenes poéticas, que despliegan un arco de varias decenas de años, hallan su paralelo pictórico tanto en *Raíces* como en *El abrazo de amor* [...]. Allí Frida aparece encarnando la imagen de la Gran Diosa Madre, que, según la mitología azteca, es la Tierra misma, madre del sol, la luna y las estrellas: Coatlicue. Así, la pintora asume esta identidad presentándose a sí misma como la tierra, el lugar nutricio por excelencia.

El primero, *Raíces*, de pequeñas dimensiones, es un óleo sobre lámina que nos vuelve a remitir a los exvotos propios de los retablos populares. Por otra parte, la posición reclinada que Frida adopta al autorretratarse nos conduce a la de los Cristos yacentes en las urnas de cristal de las iglesias barrocas (con una segunda y sesgada referencia al de San Martino), aunque no le debe de haber pasado inadvertido el fresco de Diego Rivera, *La tierra fecunda* (1926-1927), en donde Lupe Marín posó desnuda para representar, precisamente, la imagen de la diosa madre de la tierra.

Por cierto, *Moisés o El nacimiento del héroe* (1945) es la única pintura en donde Frida reproduce a Coatlicue, la diosa madre azteca. Si bien existen otras representaciones de *La-de-la-falda-de-serpientes*, la más famosa y también la de mayores dimensiones es la *Coatlicue Mayor*. Esta escultura monumental fue encontrada por trabajadores indígenas, cuando realizaban algunas obras dirigidas a remodelar el piso del Zócalo de la Ciudad de México, el 13 de agosto de 1790. Por eso Octavio Paz, en “Petrificada petrificante” alude a Coatlicue, en tanto diosa madre azteca, como



Ilustración 16: Frida Kahlo, *Moisés o El nacimiento del héroe* (1945). Col. privada, en préstamo al Museo de Bellas Artes de Houston, Texas.

La Virgen
 corona de culebras
 [...]

 La Señora
 pechos de vino y vientre de pan
 horno
 donde arden los muertos y se cuecen los vivos;

y al descubrimiento de su efigie, la *Coatlicue Mayor*, como “Hemos desenterrado a la Ira/ [...]// Sobre el pecho de México/ [...]// baila la desenterrada”. En el *Moisés o El nacimiento del héroe* de Frida Kahlo, la *Coatlicue Mayor* aparece representada en el ángulo superior izquierdo del cuadro. Gracias a la recopilación de Raquel Tibol tenemos el propio texto de Frida al respecto: “A la izquierda, el Relámpago, el Rayo y la huella del Relámpago [...], la magnífica Coatlicue, madre de todos los dioses” (Kahlo, 1999: 221). En ese texto, la pintora reflexionaba autocríticamente acerca de sus propias limitaciones para lograr una interpretación del libro de Freud por medio de la pintura. Sobresalen allí tres temas: el de las construcciones ideológicas como aparato de dominación elitista, el de la concepción biológica y, tema esencial para nosotros, la conciliación de los opuestos que aquí significativamente convergen una y otra

vez: la vida y la muerte. Así, el primer tema está indicado mediante el título completo del cuadro, anotado por la propia pintora: *Moisés o El nacimiento del héroe*. Es por esta razón que el cuadro, al permitirle exponer su particular síntesis interpretativa de marxismo y psicoanálisis, la lleva a dividir el cuadro, tal como lo hiciera con el *Retrato de Luther Burbank*, en dos registros, pero aquí, en esta división entre dos esferas de la realidad –el “mundo celeste de la imaginación” y el “de la poesía del mundo terreno del miedo a la muerte”– su asociación más inmediata es, por supuesto, *El entierro del Conde de Orgaz*, cuyo autor, como hemos visto, era profundamente admirado por Frida, sólo que ubica a cada lado del sol, los dioses de Oriente y Occidente; y claro, como también hemos visto en el párrafo anterior, Coatlicue no podía sino aparecer del lado izquierdo de la realidad. En seguida, mediante el tema de la concepción biológica rescata la simbolización de la cesta en el Nilo como una matriz expuesta y al agua del río como el líquido amniótico en donde habita el feto, otra manera mórbida de referirse a sus numerosos abortos. Y en tercer lugar, el tema de la vida y la muerte se muestra como una constante entrelazada, la conciliación de los opuestos (Kahlo, 1999: 222-223).

Finalmente, el tema de la maternidad referido al legado mesoamericano, que viéramos desde muy temprano asociado al subtema de la nana –y en su expresión truncada, es decir, en sus continuas referencias al aborto, mediante los subtemas correlativos de la oposición cultural al ubicarse en la frontera, así como la metaforización del paisaje al representarse a sí misma como la diosa madre de la tierra en sus figuras yacentes–, resurge como una triple configuración al encarnarlos en su biografía más personal. Así, en *El abrazo de amor* [...], Frida establece una composición organizada por medio de círculos concéntricos, a la vez lingüísticos y formales. Pero su centro es un triángulo que reitera mediante su composición la tríada en que la pintora se representa a sí misma como una Madona / Isis / Coatlicue que sostuviera no al Cristo infante o a un Osiris embalsamado sino a los gemelos Quetzalcóatl (Diego) / Xólotl de la tradición mesoamericana. Es el mismo año en que ella escribe el “Retrato de Diego” ya citado. Frida describe la figura de Diego como “un monstruo entrañable”, al cual la Gran Diosa mesoamericana “materia necesaria y eterna”, quisiera siempre como ella misma “tenerlo en brazos como a un niño recién nacido” (Kahlo, 1999: 259). Magnífica cronista de su multibiografiada amiga, Raquel Tibol lee así este cuadro:

Este múltiple abrazo no se da como algo dichoso, sino como una determinación dolorosa significada por el pequeño animal que, según los mitos antiguos, ha de conducir a los humanos al espacio de la muerte, donde Frida seguirá naciendo espiritualmente de Diego, mientras que del fuego maternal de Frida surgirá otro Diego (Tibol, 2005: 29-30).

Por lo mismo, tal como Frida en *El abrazo de amor* [...] vuelve a presentarse a sí misma como una de las expresiones de la Gran Diosa Madre, Octavio Paz también describe la tierra como lugar nutricio y se



Ilustración 17: Frida Kahlo, *El abrazo de amor* (1949), Colección de Jacques y Natasha Gelman, México D.F.

identifica como parte de ella en “Noche de resurrecciones”:

La tierra es infinita, curva como cadera,
henchida como pecho, como vientre preñado,
mas como tierra es tierra, reconcentrada, densa.
Sobre esta tierra viva y arada por los años,
tendido como río, como piedra dormida,
yo sueño y en mí sueña mi polvo acumulado
(Paz, 1968: 29).

Sin embargo, tanto en *El abrazo de amor* [...] como en “Petrificada petrificante”, el mito de Xólotl funciona como una suerte de gozne en el engranaje de esta cosmogonía. El adjetivo “óseo” recupera el mito de la creación del hombre por los gemelos Quetzalcóatl / Xólotl –el lucero del alba y de la tarde–, es decir, Tlahuizcalpantecuhtli, el planeta Venus (Caso, 2000: 38).

De allí, los versos de “Mutra”: “y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre” (Paz, 1968: 223). Así como el verso 36 de “Petrificada petrificante”: “ladridos del can tuerto”. En una nota para este verso, Paz escribe: “Xólotl, el doble de Quetzalcóatl, dios penitente que se arranca un ojo y que desciende al infierno en forma de perro” (Paz, 1976: 90). En el verso 100 de “Petrificada petrificante” hallamos otra referencia al gemelo de Quetzalcóatl: “en el ojo del perro de los muertos” (Paz, 1976: 64), es decir, el Xólotl Psicopompo.

De manera que Frida en *El abrazo de amor* [...] se asume como una suerte de avatar, por su función de madre de los gemelos preciosos (según la etimología alterna para Quetzalcóatl o Serpiente Emplumada: Mellizo Sagrado), en tanto progenie de Omecíhuatl, Nuestra Señora de la Dualidad. Por otra parte, la diosa madre de la tierra, México según insiste la propia Frida en el título elegido por ella para este cuadro, se expande de manera infinita hasta englobar el universo mismo. Es una visión totalizadora de los poderes del amor, la representación plástica y el pasado precortesiano en el que se afinca la creación de la pintora.

En el caso de la composición de *El abrazo de amor* [...] llaman la atención la convergencia de las formas piramidales y de círculos concéntricos como una manera de articular la visión dual, opuesta y complementaria de la cosmogonía mesoamericana que reúne al sol y la luna, al día y la noche, al agua y la tierra, a lo masculino y lo femenino como los movimientos de arsis y tesis de un ritmo vital. Sístole y diástole que en la visión de la civilización china se representa como el *yinyang* expresado dentro de un círculo, pero allí como una secuencia sucesiva, en tanto que en la mesoamericana esta presencia de los opuestos es siempre concomitante, como cuando vemos a la luna durante el día. O coexistir con el sol durante un eclipse. Porque este cuadro de Frida tiene algo de la atmósfera irreal que percibimos durante un eclipse. Lo que era visible se oculta y, correlativamente, lo oculto se hace visible. Quizá por eso aquí Frida prefiere utilizar la figura femenina sedente antes que la reclinada con que se representa a sí misma en *Raíces*. Llama poderosamente la atención el hecho de que todas las figuras femeninas descritas en *El abrazo de amor* [...] adopten la posición sedente. Frida, gran conocedora de la pintura quizá haya tenido en cuenta uno de los modelos más memorables en este género de representaciones de la Virgen, el de Nuestra Señora entronizada, es decir, la *Maestà* de Giotto. Si las líneas de sus muslos convergen hacia el centro vivo de su femineidad, de manera que el triángulo de su sexo parece desplegarse desde su ubicación secreta –

enmarcada como está dentro del horizonte humano y en el círculo de su capacidad progenitora–, en un movimiento que simultáneamente logra trascender la función materna de la tierra y a la vez enfatiza las características cosmogónicas y metafísicas de la materia tierra para surgir y alzarse hasta conformar una suerte de gran pirámide, la gran montaña simbolizada que da origen al Universo. La estabilidad del triángulo sostiene la perfección del círculo, que, sin embargo está dividido internamente por las fuerzas opuestas y complementarias que conforman la realidad para alcanzar así el Absoluto.

Al año siguiente de la muerte de Frida Kahlo, Diego Rivera escribió la introducción al catálogo de la primera exposición individual de Arturo Estrada, uno de los alumnos de Frida en La Esmeralda, quien la retrata muerta:

Y entonces nuestra amiga la calaca se disfraza de la más bella de las diosas mujeres, nos toma del brazo, y con su caricia inigualable ayuda a nuestro dolor para que nos consuma lentamente y que Coatlicue, omnipotente, presente e indivisible, envuelva todo y todo lo que crea devore, bajo la gloria de la luz, de la sonrisa y la belleza, rodeada de flores, como en la vida-muerte de Frida Kahlo (Tibol, 2005: 229).

BIBLIOGRAFÍA

Caso, A. (1953). *El pueblo del sol*. México: FCE, 125 págs., más XVI ils., bibliografía e índice. Ilustrado por Miguel Covarrubias. [Edición en inglés: (1958), *The Aztecs: People of the Sun*. Trad. Lowell Dunham. Norman, University of Oklahoma Press.]

Florescano, E. (1994). "Mitos Mesoamericanos". *Vuelta*, (Febrero 1994) 207, 25-35.

— (1996). "Persistencia y transformación de la identidad indígena". *La Jornada Semanal de La Jornada*, 92 (nueva época) (8-XII-96), 2-4.

Herrera, H. (1983). *Frida: A biography of Frida Kahlo*. New York: Abrahams.

— (1985). *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. México: Editorial Diana.

— (1991). *Frida Kahlo: The Paintings*. New York, Harper Collins.

Huerta, E. (1963). "El Tajín". *Antología de Efraín Huerta*:

<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/huerta.html>; también en:

<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos/antologi/huerta.html>. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1964). "Agua del dios (1)". *Material de Lectura* (septiembre-octubre de 1964):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=10. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1964). "Agua del dios (2)". *Material de Lectura* (septiembre-octubre de 1964):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=11. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1965). "Sílabas por el maxilar de Franz Kafka". *Material de Lectura* (6 de noviembre de 1965):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=13. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1968). "Esto se llama los incendios". *Material de Lectura* (9-10 de abril de 1968):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=15. Web martes 19 de agosto de 2008.

— (1970). "Juárez-Loreto". *Material de Lectura* (22 de octubre de 1970):

http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&i=34&Itemid=31&limit=1&limitstart=5. Web martes 19 de agosto de 2008.

Kahlo, F. (1999). *Escrituras* (Selección y proemio de R. Tibol). México: UNAM.

León-Portilla, M. (1963). *Aztec Thought and Culture: A Study of the Ancient Nahuatl Mind* (Trad. J. Emory y N. Davis). Londres: University of Oklahoma Press.

Mercado, T. (2003). "Frida [Atisbo de Frida]". En *Narrar después*. (Ed. B. Viterbo) Rosario (Argentina). También incluido con el título correcto, "Atisbo de Frida", en el sitio electrónico del INBA: <http://www.elportaldemexico.com/artesplasticas/fridaportununa.htm>. Web miércoles 20 de diciembre de 2006.

Montemayor, C. (2005). "Notas sobre la poesía de Efraín Huerta". *Casa del Tiempo*, (septiembre 2005) época III, VII, 80, 62-68. (Primera versión: enero-febrero 1982).

Paz, O. (1968). *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)* (2ª ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

— (1976). *Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.

— (1985). *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp* (4.^a ed.). México: Era.

— (1987a). *México en la obra de Octavio Paz* (3 vols.). Vol. I. *El peregrino en su patria. Historia y política de México*. Vol. II. *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. Vol. III. *Los privilegios de la vista. Arte de México* (Ed. L. M. Schneider y O. Paz). México: Fondo de Cultura Económica.

— (1987b) *The Collected Poems of Octavio Paz, 1957-1987*. (Ed. y trad. E. Weinberger. Nueva York: New Directions.

— (1994-2006). *Obras completas*. México: FCE.

Rivera, D. (1963). "La voluntad de vivir...". *Siempre!* (11-XII-1963), 95, III-VIII.

Tibol, R. (1977). *Frida Kahlo. Crónica, testimonios y aproximaciones*. México: Ediciones de Cultura Popular.

— (1983). *Frida Kahlo: una vida abierta*. México: Oasis.

— (1987). *Confrontaciones*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

— (1992). *Confrontaciones*. México: Ediciones Sámara.

— (2005). *Frida Kahlo en su luz más íntima*. México: Lumen [Random House Mondadori].

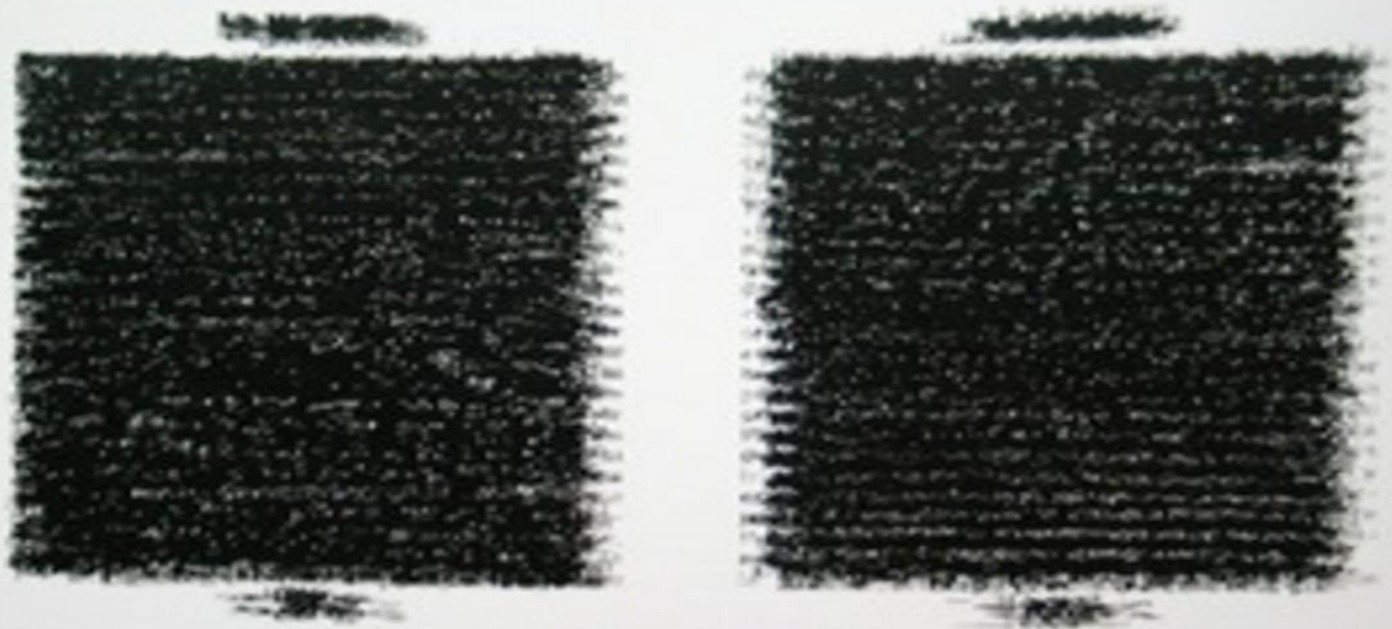
VV. AA. (2007). *Frida Kahlo 1907-2007: Homenaje Nacional*. Catálogo de la exposición. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.

Vera, L. R. (1994). *The Image under Siege: Coatlicue as Imago Mundi, and the Binary Concept of Analogy / Irony in the Act of Seeing. A Study of Octavio Paz's Writings on Art*. Ph. D. Dissertation. Albuquerque: The University of New Mexico. [A. Arbor, MI: UMI, 1995]).

— (2003). *Coatlicue en Paz: la imagen sitiada. La diosa madre azteca como imago mundi y el concepto binario de la analogía/ironía en el acto de ver. Un estudio de los textos de Octavio Paz sobre arte*. Puebla, Pue.: BUAP.

— (2006). *Roca del Absoluto: Coatlicue en Petrificada petrificante de Octavio Paz*. Puebla: BUAP.

— (2009). *Frida precolombina: guía para ciegos (del neomanierismo y la vanguardia estridentista al primitivismo sincrético)*. Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana / BUAP / Secretaría de Cultura del Estado de Puebla / CONACYT.



Blog del Guerrero, szabelljelousie6

Los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Aproximación al estado de la cuestión

MARÍA EMA LLORENTE

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México

RESUMEN: El presente artículo se propone como un acercamiento al estado de la cuestión de los estudios interdisciplinarios sobre pintura y literatura española. Para llevar a cabo esta aproximación se establece, en primer lugar, una clasificación tentativa de los diferentes estudios existentes, basada en los criterios de análisis empleados en cada caso, y se realiza, a continuación, un comentario y una valoración de algunas de las aportaciones más representativas de cada grupo. La intención es obtener un panorama general de los estudios interdisciplinarios de tema español, en su estado de desarrollo, alcances y metodología.

PALABRAS CLAVE: estudios interdisciplinarios, pintura española, literatura española, metodología, estado de la cuestión

ABSTRACT: The present article proposes an approach to the state of the art of the interdisciplinary studies between Spanish Painting and Literature. For this approach we propose, in the first place, a classification of the existing studies, based on the criteria of analysis used in each case, and then a review and assessment of some of the most representative studies of each group. The intention is to obtain an overview of the existing interdisciplinary studies in its development, scope and methodology.

KEYWORDS: interdisciplinary studies, spanish painting, spanish literature, methodology, state of the art



Los estudios literarios han manifestado en los últimos años un interés creciente por las relaciones interartísticas o interdisciplinarias, tal como puede observarse en el aumento del número de publicaciones dedicadas a las relaciones existentes entre la literatura y las demás artes, y especialmente a la literatura y las artes plásticas.¹

El conjunto de estos estudios se distribuye entre publicaciones monográficas, aparecidas tanto dentro como fuera de España; compilaciones en homenaje a determinados investigadores o académicos con una demostrada orientación comparatista, como el caso de los Estudios dedicados al profesor Emilio Orozco, publicados en tres volúmenes; actas de congresos de literatura comparada, celebradas tanto por asociaciones españolas –SELGYC, Sociedad Española de Literatura General y Comparada–, como extranjeras –como, por ejemplo, la Asociación de Hispanistas Italianos–; anuarios de estas asociaciones; números monográficos de revistas, como el número 3 de *Studi Ispanici*, dedicado a la relación entre la literatura hispánica y las artes plásticas; y artículos especializados publicados en revistas de literatura comparada como *Tropelías*, *1616*, *452°F* o *Extravío*, por citar sólo publicaciones españolas.

De entre todas estas publicaciones y estudios me centraré, en las páginas que siguen, en la revisión y

¹ Como dato orientativo, la bibliografía sobre “Artes plásticas y literatura española” ofrecida por M^a. del Carmen Simón (2000), limitada únicamente a los años comprendidos entre 1980 y 1999, recoge 390 estudios dedicados a este tema.

valoración de algunas de las más relevantes propuestas críticas dedicadas a la relación entre la literatura y la pintura española. El propósito de esta revisión es ofrecer un acercamiento al estado de la cuestión de los estudios críticos interdisciplinarios de tema o ámbito español, en sus diferentes enfoques, alcances y metodología. Para ello, agruparé las investigaciones seleccionadas en distintos apartados, según los criterios o las posibilidades de aproximación interdisciplinaria que en ellos se utilizan, para pasar después al comentario de algunos estudios representativos de cada grupo. Con esta revisión, que no pretende ser exhaustiva, se espera obtener un panorama general de los estudios críticos existentes basados en las relaciones entre la pintura y la literatura española, y al mismo tiempo mostrar algunas de las posibilidades de acercamiento a los estudios interdisciplinarios en esta área.

Estos estudios pueden clasificarse, según la propuesta del presente trabajo, en seis grandes grupos. 1) En primer lugar pueden agruparse los estudios que se centran en una época histórica o un movimiento determinado, como, por ejemplo, el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, la Ilustración o el Realismo, y que analizan las obras elegidas en función de las características generales de estos periodos. 2) En siguiente lugar, y como una variante del anterior, se encuentran los trabajos que estudian la producción tanto literaria como pictórica de un mismo grupo o generación artística, como es el caso de la Generación del 98 o de la Generación del 27. 3) A continuación, pueden señalarse los estudios temáticos, en los que la relación entre obras pictóricas y literarias se basa en el contenido de las mismas y en su recreación común de un mismo tema o motivo. Entre estos estudios abundan, por ejemplo, los destinados al análisis de la relación entre paisaje y literatura. También pueden incluirse aquí los estudios centrados en motivos arquetípicos, roles generales o episodios históricos determinados, así como aquéllos que observan la recreación pictórica de autores o personajes concretos. 4) Como un grupo aparte, pueden clasificarse los estudios que se enfocan en la producción multifacética o interartística de un mismo autor. 5) Un grupo más lo constituyen aquellos trabajos que se centran en la relación causal, de fuentes o influencias entre unas obras artísticas y otras; es decir, aquéllos que estudian casos de motivación de una obra por otra de diferente disciplina, tanto de la literatura a la pintura como viceversa. De la misma forma, pueden incluirse en este grupo los estudios que analizan la relación interartística que se establece entre dos autores concretos, pertenecientes a distintas artes, para observar, igual que en el caso anterior, las posibles influencias o características comunes entre ellos. 6) Finalmente, pueden agruparse los estudios que enfocan estas relaciones entre las artes desde el punto de vista de los elementos formales y que están basados en la confluencia o divergencia de lenguajes, técnica, estilo o elementos compositivos, estudios que resultan, por lo general, mucho menos frecuentes que los anteriores.

Los criterios o agrupaciones propuestas, que no son únicas ni excluyentes, pueden servir como una

primera aproximación o delimitación del campo de estudio, cuya revisión permitirá ofrecer una idea de las posibilidades y alcances del fenómeno interdisciplinar, tal como se verá a continuación.

1. RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN UN MISMO PERIODO HISTÓRICO O MOVIMIENTO ESTÉTICO

Los estudios que se reúnen en este primer apartado toman como punto de partida la pertenencia de distintas obras a un mismo periodo histórico o movimiento estético o artístico como el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo, la Ilustración o el Realismo. Este criterio general o externo es el que sirve de base para la comparación de las obras, en las que se observa la presencia de características o rasgos comunes derivados del momento de su producción.

Este tipo de estudios puede optar por seguir una perspectiva puntual o sincrónica, o por mostrar una evolución panorámica o diacrónica del fenómeno.

Dentro del primer apartado se puede destacar el libro de Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco de Poesía y Pintura* (1989). El libro, publicado por primera vez como tal en Granada en 1947, contiene diversos artículos aparecidos con anterioridad en distintas publicaciones periódicas, y se centra, básicamente, en autores españoles, sin olvidar referencias al contexto y a autores europeos fundamentales. Como se anuncia en el título, el estudio se dedica al análisis de las características del periodo Barroco, desde la doble perspectiva de la pintura y la poesía. Este doble enfoque se elige, como el mismo autor declara, no sólo porque con ello se consiga un mayor enriquecimiento para la apreciación de los rasgos de este periodo, sino porque la relación entre pintura y poesía resulta algo esencial en este momento histórico. Como muchos otros autores han señalado, el Barroco es un movimiento o un estilo esencialmente pictórico y esta cualidad afecta a todas las artes del momento, según la idea que señala Orozco y sobre la que basa todo su estudio:

Lo que estimamos no se ha destacado bien es que esta orientación visual, plástica, esencialmente pictórica, preside igualmente en esta época el desarrollo de la poesía e incluso de la música. He aquí, dentro de las relaciones plástico-literarias que en estos ensayos y notas se plantean, uno de los puntos que estimamos fundamental. Y lo estimamos fundamental porque la razón de este fenómeno no está únicamente en móviles externos, en el recreo, en la brillantez, color y luminosidad como puro goce sensorial que lleva al desarrollo de lo decorativo y apariencial, sino en algo más profundo y trascendente, no sólo raíz de estilo, sino quizá de toda la cultura y vida del Barroco (1989: XII).

Este trabajo, que sigue en el aspecto teórico a autores como Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales para la Historia del Arte* (1915), se enfoca, inicialmente, en las características generales del periodo Barroco, al que se le dedica todo un estudio preliminar. Esta intención se combina en el análisis con un enfoque temático, pues para realizar el acercamiento interdisciplinar se eligen o se seleccionan algunos temas concretos, como el punto de vista, el concepto del bodegón, los retratos “a lo divino”, o la presencia de las ruinas y jardines en la temática del Barroco. Debido precisamente al enfoque temático elegido, el libro no lleva a cabo una comparación literal o paso a paso de obras de ambas disciplinas, sino que lo que se realiza son alusiones literarias para aclarar formas pictóricas, o utilizar criterios pictóricos para comprender dimensiones literarias. Como el mismo autor señala en la introducción: “Se podrían separar dos grupos: uno preferentemente, centrado en el fenómeno literario y otro en lo pictórico; y decimos preferentemente porque no se mantiene nunca un punto de vista limitado a una de estas dos artes” (Orozco, 1989: VII). A pesar de estos entrecruzamientos, y del enorme valor del trabajo en su visión, originalidad y agudeza de percepciones, el enfoque general de trabajo sigue analizando de forma separada la pintura y la literatura.

La otra posibilidad de acercamiento a los estudios histórico interdisciplinarios es, como se apuntó arriba, ofrecer una visión más abarcadora o dilatada en el tiempo, como la propuesta por Miguel Ángel García de Juan y Rafael Santamaría Tobar en *La Historia de España en el Arte y la Literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios (s. XVI-XVIII)* (1986). Antes de realizar su análisis comparativo, estos autores se plantean la posibilidad de la comparación entre distintas disciplinas: “¿Es legítimo establecer una relación entre arte y literatura y constatar semejanzas entre obras artísticas y literarias de una misma época?” (13).

A continuación ofrecen algunos criterios a favor de estas relaciones, para lo que siguen, básicamente, las ideas y los argumentos expresados por R. Wellek y A. Warren en su *Teoría literaria* (1954).²

Posteriormente, se detienen a analizar la legitimidad de aplicar a la literatura los conceptos de estilo utilizados para las artes y hablar, así, de Gótico, Renacimiento, Barroco o Neoclasicismo, es decir, la posibilidad de aplicar o trasladar las categorías de la historia del arte a la literatura, como ya hicieron Heinrich Wölfflin primero, en la obra mencionada, y Oskar Walzel después, en la conferencia “La iluminación recíproca de las artes” (1917).

² Entre estos argumentos se encuentran, por ejemplo, la cercanía existente entre el arte y la literatura desde la antigüedad; las relaciones personales o el interés de unos artistas por otros y su ambivalencia creadora en distintas manifestaciones artísticas; la existencia de interpretaciones o versiones artísticas de obras de otras disciplinas, así como los argumentos formales que aluden a los materiales y la forma de expresión de cada una de las artes y sus relaciones.

De entre todos los criterios revisados, estos autores defienden la viabilidad de la comparación entre las distintas creaciones artísticas de un mismo periodo, tanto por su utilidad para establecer una semejanza formal entre las manifestaciones plásticas y literarias, como para demostrar que una misma época histórica –y aquí se declaran deudores de Arnold Hauser y el enfoque sociológico de su *Historia social de la literatura y el arte* (1951)– produce obras similares a partir de las mismas causas políticas, sociales, económicas o religiosas (García de Juan y Santamaría, 1986: 21-22).

La propuesta comparativa de este libro se ciñe a los siglos XVI, XVII y XVIII de la producción española, por considerarse los más atractivos para este estudio y para el público al que el libro va destinado, estudiantes en general, así como por tratarse de un periodo de la historia de España que resulta especialmente fructífero y productivo en materia de creación.

Los fragmentos literarios y las obras objeto de la comparación están bien elegidas y resultan pertinentes, y, en general, se ofrece una suficiente ubicación o contextualización de las mismas. El análisis comparativo que se realiza es abarcador en su inclusión de lo temático, lo sociológico, la forma de acercamiento a la realidad, el estilo o movimiento artístico, y las características formales, aunque resulta un poco breve y no muy profundo, acorde, por otro lado, con la intención del libro y los destinatarios elegidos.

A pesar de la visión global que permite el método centrado en periodos históricos o artísticos, éste tiene como inconveniente, como los propios autores anteriores recuerdan, que no siempre existe correspondencia entre movimientos literarios y artísticos, y que esta correspondencia, cuando se da, no coincide siempre, necesariamente, en un mismo momento de la historia, lo que puede dificultar la aplicación del método o el análisis de las obras.

2. RELACIONES INTERARTÍSTICAS EN UN MISMO GRUPO O GENERACIÓN LITERARIA

De manera algo semejante a lo que ocurre en los estudios que se basan en periodos históricos o movimientos artísticos, el análisis de las relaciones interartísticas que se producen en determinados grupos o generaciones adopta, como punto de partida, el criterio histórico de la coincidencia en el tiempo de distintos creadores, de lo que se deduce la coincidencia también de rasgos, características e intenciones comunes en su producción. A este criterio histórico se unen, en el caso de las generaciones literarias, los criterios que permiten calificar a un grupo con esta denominación, según la propuesta de Julius Petersen en su *Filosofía de la Ciencia Literaria* (1930). Estos criterios, entre los que se encuentran la existencia de un

acontecimiento generacional común, la tutela o el influjo de un mismo maestro, la convivencia o realización de actividades comunes y la actitud parricida o iconoclasta en relación a la generación o producción anterior, buscan otorgar una serie de rasgos comunes a la producción artística de un determinado grupo de creadores. Al ser el criterio de generación un criterio básicamente literario, lo que pretenden estas aproximaciones es una ampliación del campo de estudio de la literatura a otras artes, como, por ejemplo, la pintura o la música, para obtener una visión general o de conjunto de toda la generación.

En el caso de la producción española, las dos generaciones más estudiadas desde el punto de vista interdisciplinar son, sin duda, la Generación del 98 y la Generación del 27. Los estudios críticos interdisciplinares que ha suscitado la Generación del 98 se centran, en su mayoría, en el estudio del paisaje, por ser éste un elemento fundamental de las propuestas regeneracionistas de este grupo. A este conjunto de estudios pertenece, por ejemplo, el libro de Lily Litvak (1991) que se comentará en el apartado siguiente.

Por su parte, la Generación del 27 resulta en sí misma especialmente interesante o propicia para los estudios interdisciplinares, por ubicarse en una época muy fructífera en relación con las manifestaciones artísticas. La variedad y multiplicidad de manifestaciones de muchos de sus integrantes, que facilita el contacto con otros artistas, así como las relaciones personales que se establecen entre los distintos miembros del grupo, han provocado que uno de los criterios más utilizados a la hora de estudiar la producción interartística de esta generación sea, precisamente, el de las relaciones personales o de amistad, tal como señala Eugenio Carmona:

Todas estas correlaciones de oficios y actividades entre los creadores de aquellos años suelen ser vistas como destellos de una afortunada empatía. Una empatía que se considera, habitualmente, basada sólo en argumentos de edad, época y, sobre todo, de amistad (Carmona, 1993: 104).

Sobre esta misma idea insiste Guillermo de Osma en su artículo sobre “La pintura del 27”:

La complicidad y la sintonía entre pintores y poetas es enorme. Lorca, Moreno Villa, Alberti, Adriano del Valle, Gabriel Celaya y Gaya, entre otros, fueron poetas y pintores. Los lazos de amistad entre unos y otros son extensos e intensos. Frecuentan los mismos círculos, colaboran en las mismas revistas, apoyándose mutuamente. Hasta la raqueta de *Elementos del deporte* –de Maruja Mallo, fechado en el 27– es de la escritora Concha Méndez. Quizá el mejor ejemplo sea el de Lorca, amigo de Barradas, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Caballero, Palencia, Moreno Villa, Norah Borges, Ismael de la Serna, Ponce de León, etc., etc. y que reúne a base de cambios y regalos una de las pocas colecciones del Arte Nuevo que se forman esos años en España, donde están representados muchos de estos artistas (De Osma, 2005: 5).

Además de este enfoque, habría que cuestionarse, para un estudio interdisciplinar de la generación, y como el propio Carmona plantea, si existe en el grupo una *mnemosyne* compartida, es decir, una identidad o acuerdo de principios estéticos y artísticos, y cómo afecta ésta a las producciones artísticas:

Más allá del anecdótico, en el ámbito de la generación del 27 lo que debe plantearse es si la relación establecida entre pintura y poesía era fruto de una *mnemosyne* compartida. Y, si esta *mnemosyne* existió ¿cómo hizo fluir la correspondencia entre las diversas prácticas artísticas?, ¿qué afinidad o identidad de planteamientos estéticos motivaron propuestas relacionables?, ¿cómo se resolvió esta identidad en las *sintaxis* concretas de poema y cuadro? (Carmona, 1993: 104).³

Como un intento de acercamiento a esta visión integral del fenómeno generacional, algunos de los estudios críticos dedicados a la Generación del 27 amplían los límites o el concepto de generación más allá de lo puramente literario, para incluir otras manifestaciones artísticas que permitan hablar de un fenómeno cultural global o universal, tal como puede apreciarse en el título elegido para las actas del congreso de literatura española contemporánea celebrado en Málaga en noviembre de 1996: *El universo creador del 27*. Este enfoque cultural y esta intención globalizadora pueden apreciarse, de manera explícita, en las palabras liminares de su editor, Cristóbal Cuevas García:

Hoy sabemos que la cultura, aunque multiforme, es profundamente unitaria, como manifestación que es del espíritu humano (...). Las artes en que se encarna, aunque aparentemente muy distintas, se hermanan en un código genético que las explica unitariamente. Por eso puede hablarse, por ejemplo, de un Barroco o un Romanticismo poético, pictórico, musical, arquitectónico, filosófico o político. Bajo estas etiquetas corre una misma sensibilidad y una estética pareja. En realidad, las artes del espacio y el tiempo se diferencian sólo en su fenomenología, es decir, en los modos de expresarse. Son como idiomas distintos que transmiten un único mensaje (Cuevas, 1997: 7-8).

A pesar de la intención integradora, este enfoque globalizador o cultural aplicado al estudio interartístico de las generaciones pone en evidencia la similitud de este tipo de estudios con los anteriores, pues, más allá de las relaciones personales o de amistad, la producción generacional se mide o se valora, en definitiva, con criterios estéticos o artísticos, para lo que los críticos se apoyan, inevitablemente, en periodos o movimientos como Modernismo, Vanguardias, Ultraísmo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, etcétera. Además, este tipo de aproximaciones sigue ofreciendo, como señala Carmona, un acercamiento histórico, externo o referencial, que no ofrece, salvo excepciones, conclusiones esclarecedoras y que sigue reconstruyendo por separado y con planteamientos no del todo equivalentes dos mundos artísticos que vivieron relacionados entre sí, pero de cuyas relaciones sólo pueden ofrecerse por el momento, y según la propia intención del estudio de este autor, algunas aproximaciones (Carmona, 1993: 104-105).

³ El subrayado es del original.

3. RELACIONES INTERARTÍSTICAS BASADAS EN EL CRITERIO TEMÁTICO

Además de los estudios históricos, los trabajos basados en el criterio temático demuestran ser uno de los grupos más abundantes de la crítica interdisciplinar. De entre los múltiples temas posibles para una comparación entre la pintura y la literatura, el estudio del paisaje se revela como uno de los temas más analizados, quizá porque es un campo donde la relación entre estas dos disciplinas puede apreciarse de una forma más inmediata o evidente.

En España, uno de los primeros estudios que aparecen con un enfoque temático interdisciplinar de este tipo es el de Marina Romero, *Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98*, (1957), cercano al concepto de libro ilustrado y a la intención didáctica o pedagógica propia de este tipo de estudios en sus comienzos.

Como la misma autora señala en la introducción, se trata de una antología graficoliteraria que aúna textos de los escritores de la Generación del 98 con fotografías en color realizadas por ella misma, como ilustración de los pasajes literarios. La intención de esta antología, realizada por una profesora de literatura residente en el extranjero, surge precisamente “del deseo de ayudar a interpretar plásticamente el paisaje”, y “por la urgencia de poner al alcance del estudiante de nuestra cultura un libro que le acercara más a la comprensión y apreciación de la misma” (Romero, 1957: 12). Aunque este propósito ilustrativo no va acompañado de una metodología interdisciplinar, sí puede apreciarse ya en la selección de los pasajes un interés o una lectura centrada en los aspectos visuales o pictóricos, lo que puede entenderse como un primer acercamiento al estudio de los valores plásticos o gráficos del texto literario:

El criterio seguido para compilar estos textos ha tenido, por fuerza, que estar sometido a la necesidad de seleccionar aquellos pasajes que tuvieran, por decirlo así, su “carga pictórica”, sin dejar de pensar al mismo tiempo en el valor literario de los mismos (12).

Además de en este estudio, el interés por el tratamiento del paisaje en la literatura española aparece en otras investigaciones contemporáneas a la de Marina Romero, entre las que se encuentran, por ejemplo, las de Juan Conte-Grand (1955) y Emilio Orozco (1968).

De fecha posterior, y ya con una metodología y un alcance muy diferente, es el estudio de Lily Litvak, *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*, (1991). Este trabajo pretende “examinar el paisaje español en la pintura y la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, a la luz de su contexto cultural, filosófico, espiritual y científico” (9). No se trata, como la autora

declara, de hacer una historia del tema, de analizar cronológicamente movimientos artísticos o literarios, de detenerse en los valores técnicos formales de las obras analizadas ni de buscar influencias del arte sobre la literatura y viceversa, sino de: “establecer correspondencias que siguen sus propias leyes”, es decir, “explorar, a través de ciertas identificaciones temáticas, lo que se podría designar, siguiendo los términos de Panofsky, como indica la autora, como las 'bases iconológicas' del paisajismo decimonónico” (9). Para conseguir esta meta, Litvak declara que es mejor utilizar un método interdisciplinario como el elegido, que permita comprender mejor un tema tan variado como complejo. El estudio abarca las producciones comprendidas entre 1849, año de publicación de *La gaviota*, de Fernán Caballero, y 1918, fecha de plenitud de las vanguardias, y estudia, básicamente, producciones pertenecientes al realismo, al modernismo y el impresionismo. Su estudio se limita, sin embargo, a textos narrativos, y no incluye textos poéticos.

A pesar de que el libro se centra en el aspecto temático del paisaje y en gran medida en el momento concreto del realismo, la profundidad y la riqueza de los análisis presentados se extiende más allá de este enfoque e incluye aspectos económicos, sociales, culturales y estéticos, con lo que el estudio resulta excelente y abarcador en la profundidad y erudición de sus comentarios, tanto literarios como pictóricos.

Además de estas orientaciones, el enfoque temático puede abordar también temas puntuales o motivos históricos concretos. Es el caso, por ejemplo, del libro de Simón A. Vosters, *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España* (1973). El libro estudia las diferentes recreaciones artísticas del suceso histórico mencionado, especialmente desde la pintura de Velázquez y su obra del mismo título y la literatura de Lope de Vega en *El asalto de Maastricht* o de Calderón de la Barca en *El sitio de Breda*, sin dejar de lado las recreaciones de autores extranjeros. En conjunto, se trata de un concienzudo y abarcador estudio del suceso y de sus recreaciones artísticas, que desde una perspectiva histórica y filológica indaga en la génesis de las obras, así como en sus influencias mutuas, estilos y procesos de recepción. La concentración del análisis en motivo único y reducido, tanto artístico como histórico, se revela de esta forma como un método especialmente propicio para los estudios interdisciplinares, ya que permite aportar una visión global o integral de un fenómeno determinado.⁴

Dentro de este mismo apartado pueden incluirse además los estudios sobre las representaciones de personajes literarios realizados desde la pintura o las artes plásticas, en lo que podría verse como un caso de ilustración. En el caso español, son especialmente abundantes los estudios dedicados a la representación

⁴ Como otros ejemplos de investigaciones centradas en el estudio de motivos pueden citarse también, por ejemplo, los de José Ignacio (1955) y M^a. Isabel López Martínez (2008).

iconográfica de la figura de don Quijote, cuya historia y evolución puede seguirse en el interesante estudio de José Manuel Lucía Megías (2002).

Además de este caso concreto, y dentro de los estudios dedicados a la representación de personajes, puede mencionarse también el libro de F. Poletti y F. Pellegrino (2004), que incluye, junto a representaciones españolas, obras universales, tanto literarias como pictóricas.

4. PRODUCCIÓN PLURAL O MULTIFACÉTICA DE UN MISMO AUTOR

En el ámbito de los estudios comparativos son frecuentes las investigaciones que se orientan hacia las relaciones de las distintas facetas artísticas de un mismo autor. En el caso de la producción española, son numerosos los estudios dedicados a Gustavo Adolfo Bécquer, Federico García Lorca o Rafael Alberti, entre otros autores.

En lo que se refiere a Gustavo Adolfo Bécquer, quizá uno de los primeros trabajos que se dedican a estudiar la relación entre su doble actividad artística sea el de Alfonso Grosso (1958). Lo interesante de este trabajo, que constituye su discurso de ingreso a la Real Academia Sevillana de Letras, es la relación que establece el autor entre los dibujos de Bécquer y la producción literaria de las *Leyendas* o las *Rimas*. Dada la doble tendencia artística del autor y la coincidencia temática frecuente de ambas manifestaciones, el crítico se pregunta por la relación existente entre estas producciones y su cronología o dirección creativa, es decir, si los dibujos funcionan como un primer acercamiento visual al tema literario, o si, por el contrario, pueden entenderse como posteriores ilustraciones de los mismos. Ante esta cuestión, el artículo se decanta por la primera posibilidad, ya que muchas de las composiciones de este autor contienen referencias iniciales explícitas al dibujo o la pintura, elementos que después se traducen en descripciones literarias. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso de la leyenda titulada "Tres fechas", que se inicia con una referencia a la actividad pictórica por parte del narrador:

Limpié el polvo a mi cartera de dibujo, la puse bajo el brazo y provisto de una mano de papel, media docena de lápices y unos cuantos napoleones, recorrí en sentido inverso los puntos en que tiene lugar la célebre comedia de Tirso, desde Toledo a Madrid (Grosso, 1958: 163).

Esta referencia se convierte después, en la escritura literaria, y ante la diferencia de lenguajes, en la descripción que traduce en palabras el lugar observado:

Si yo pudiera pegar aquí con dos obleas el ligerísimo y mal trazado apunte que conservo de aquel sitio, imperfecto

y todo como es, me ahorraría un cúmulo de palabras, dando a mis lectores una idea más aproximada de él, que todas las descripciones imaginables (Grosso, 1958: 163).

Estas alusiones o referencias a la pintura se encuentran, por lo demás, no sólo al inicio de las composiciones, sino que son constantes a lo largo de toda su obra (166).

Además de estas referencias directas a la pintura, la obsesión constante del autor por “la forma, la línea y el color” provocan que el tema de sus composiciones literarias siempre sea “sentido plásticamente” (165), algo que puede apreciarse de forma especial en las descripciones iniciales de sus textos. Estas descripciones, abundantes en referencias cromáticas y lumínicas, resultan, según el crítico, “tan evocadoras que parecían pintadas” (165), y en ellas puede apreciarse, además, en su composición, la forma de proceder de un dibujante:

a medida que vamos leyendo sus líneas, vemos proyectado, como un esbozo o apunte del sitio que se describe, primero, las líneas precisas y con un orden de composición que obedecen perfectamente a las reglas del dibujo, y, más tarde, esas pinceladas de color que dan alegría y vida a un cuadro (165).⁵

Además de Bécquer, otros dos autores españoles que han suscitado el interés de los estudios interartísticos por su producción multifacética son Rafael Alberti y Federico García Lorca. En relación con el primero, puede señalarse el estudio de Pere Gimferrer (1991) –que constituye el epílogo a su edición de *A la pintura*–, así como el artículo de Kurt Spang (2012), que tiene como tema central la interacción entre literatura y pintura en la misma obra del poeta.

En el caso de Federico García Lorca, puede mencionarse el estudio de Antonio Gallego Morell (1979). En ambos casos, el de Alberti y el de Lorca, se insiste, igual que el primer estudio sobre Bécquer citado, en los inicios de estos autores en el dibujo o la pintura y en la dirección de la influencia de este arte sobre la escritura, que se revela, en la mayoría de los casos, como una elección o una actividad posterior.

5. RELACIONES DE INFLUENCIA Y MOTIVACIÓN CREATIVA ENTRE LA PINTURA Y LA LITERATURA

En términos generales, la influencia entre obras literarias y pictóricas suele enfocarse desde la pintura a la literatura, y no a la inversa, es decir, se estudia en una obra literaria la presencia o la huella de obras pictóricas anteriores. Ésta es la orientación que sigue el libro de Peter Standish, *Línea y color. Desde la pintura a la poesía* (1999), que se centra, como señala el autor en la introducción, y como se especifica

⁵ El mismo tema de la producción pictórica y literaria de Bécquer y de la influencia de la primera sobre la segunda constituye el tema del ensayo de Jesús Rubio Jiménez (2006), que incluye, además, el primer catálogo publicado de los dibujos del autor.

en el título, en el estudio de la poesía española del siglo XX de filiación pictórica. Aunque los poemas recopilados son todos españoles, no lo son los cuadros que estos poemas toman como referencia, pues existen ejemplos de pintores como Tiziano, Tintoretto, Van Dyck, Rembrandt, Teniers o Corot.

La intención declarada del autor del libro es: “reunir una selección de poesías y de estudiarlas de cara a los cuadros que fueron su fuente de inspiración” (Standish, 1999: 11). El libro presenta así una serie de poemas peninsulares del siglo XX, en su mayoría de autores de la Generación del 27, junto con algunos poemas de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Manuel Machado, Luis Rosales, Gabriel Celaya y Blas de Otero, a los que se añaden comentarios sobre los autores y sobre los cuadros a los que estos poemas aluden. No se trata de un estudio con pretensiones de exhaustividad, sino con el propósito de “fomentar el pensamiento y la discusión” y hacer que el libro sirva de “puente a otros estudios” (12).

En conjunto, se trata de un estudio de écfrasis literaria, en el sentido restringido del término, y, en general, los comentarios aportados son breves, en ocasiones meros apuntes o pinceladas descriptivas, y abandonan rápidamente lo literario para pasar al terreno de lo histórico o lo artístico en el análisis de los cuadros mencionados.

El mecanismo de la écfrasis o representación literaria de un cuadro como forma de relación entre pintura y literatura funciona también como criterio central de otros estudios interdisciplinares, como el de Jorge Urrutia (1979), que analiza la versión que del cuadro *La Anunciación*, de Antonio Rafael Mengs, pintor de la corte de Carlos III, realiza Francisco Gregorio de Salas en el siglo XVIII. Lo interesante de este estudio, que sí puede considerarse estrictamente interdisciplinar, es la perspectiva semiótica utilizada, según la cual se entiende la écfrasis literaria no como una copia o descripción objetiva del cuadro previo, tal como era la intención original del poeta según el título elegido, sino necesariamente como una traducción, interpretación y amplificación del mismo.

Desde esta perspectiva semiótica se reflexiona sobre la identidad de contenido de las dos producciones mencionadas, que sin embargo difieren, por tratarse de lenguajes o sistemas expresivos diferentes, en el plano de la expresión. La constatación de esta diferencia sirve también al autor para plantear, aunque de manera tangencial, la posibilidad de encontrar o no construcciones estilísticas equivalentes entre los dos sistemas, cuestionamiento que resulta, en mi opinión, fundamental para los estudios de enfoque interdisciplinar o interartístico.

El enfoque teórico elegido en este estudio demuestra ser una forma de aproximación muy apropiada para este tipo de análisis, pues explica, creo que satisfactoriamente, la écfrasis literaria como un caso de

metalinguaje, que no puede dejar de lado connotaciones y apreciaciones simbólicas y subjetivas:

Estamos en presencia, claro está, de un caso de metalinguaje. El lienzo de Mengs (ste + sdo) constituye el significado del poema de Salas. La penetración en ese significado del cuadro no es sencilla y de ahí que lo que parecía intento inicial del poeta se rompa y éste no se limite a describir la pintura. La descripción traspondría el significante, la copia se adentra en el significado y arrastra tras de sí la amplificación (Urrutia, 1979: 512).

Además de los mencionados, pueden incluirse también en este grupo aquellos estudios basados en las relaciones entre dos autores particulares, un pintor y un escritor. Estos trabajos suelen enfocarse, igual que en el caso anterior, siguiendo la dirección de la pintura a la escritura, es decir, se observa la obra literaria como una versión o una creación motivada por un cuadro previo, en lo que podría englobarse también dentro del concepto general de écfrosis. A este tipo de estudios pertenecen, por ejemplo, el de Paola Ambrosi (2001) y el de Martha T. Halsey (1990).

6. ESTUDIOS INTERDISCIPLINARES BASADOS EN CRITERIOS FORMALES

Dejando de lado los estudios sobre las dimensiones gráficas o plásticas del significante o de la escritura, como en el caso de los caligramas y otros experimentos formales, destacan de manera especial dentro de este grupo, que es, por lo demás, el menos abundante, los trabajos que utilizan como criterio de estudio la transposición de elementos o componentes plásticos o visuales como la luz o el color a la literatura. Por ejemplo, el trabajo de Emilio Orozco mencionado en el primer apartado incluye un capítulo dedicado a esta relación: "El sentido pictórico del color en la poesía barroca". Aunque el estudio del color en este trabajo está, como el resto de capítulos que integran el libro, supeditado o limitado al marco de la producción barroca, creo que su aporte resulta interesante desde el punto de vista metodológico, pues no se limita a describir o comentar los distintos colores que aparecen en la poesía española de este periodo, sino que de su análisis pueden deducirse también indicaciones generales sobre las posibilidades y efectos que el uso del color provoca en los textos. Para estudiar estos efectos hay que detenerse, como indica el autor, no sólo en la presencia del color, sino especialmente, en los matices, armonías y contrastes que se producen en la combinación o yuxtaposición de los mismos. Como señala el crítico, resulta fundamental, para entender el sentido pictórico de los textos:

no sólo la riqueza y aprecio del color, sino además su manejo con sentido de pintor buscando matices, armonías y contrastes. Esto es, no se trata sólo de la reconocida acentuación de la nota colorista ni aun del abigarramiento, sino de la combinación o yuxtaposición hecha siempre con sentido armónico, ya de contrastes y armonías de complementarios, ya de matices y tonos análogos (Orozco, 1989: 71).

De esta forma, distingue Orozco entre los resultados conseguidos mediante la adjetivación contrastada, la armonía de complementarios en la yuxtaposición de colores, y la mezcla de los mismos en epítetos antitéticos (84), en lo que podría verse como una progresión o una gradación de uso de los colores y sus combinaciones. Además de la observación de la forma de aparición del color en su conjunto, en relación con los otros colores del texto, el autor examina la forma en que estos colores se distribuyen, distinguiendo la presencia de grandes masas de color de predominio repetitivo o mantenido en el texto, de las pinceladas puntuales semejantes a los apuntes del pintor. Igualmente, considera relevante la diferencia que supone la utilización de gamas frías o cálidas, o la preferencia de los autores por determinados colores en lugar de otros, en lo que constituye la “paleta” particular de cada escritor, sin olvidar los usos o los efectos de la luz, la luminosidad y el brillo, tanto en su aparición progresiva o ascendente de *crescendo*, como en su disminución.

También tiene en cuenta Orozco los efectos del color que van más allá de la simple designación colorista y dejan ver significados complementarios, como, por ejemplo, los efectos de realidad o irrealidad conseguidos mediante la mayor o menor cercanía o fidelidad a los colores de la realidad, así como la presencia de significados metafóricos o ideológicos conseguidos mediante los usos connotativos del color, como ocurre, por ejemplo, en el caso de la presencia de color negro en los poemas morales de Quevedo y su carga significativa.

Con todo, creo que aunque este estudio se centra en el análisis de una producción literaria limitada, de cuya utilización del color y su significado ofrece, por lo demás, un detallado estudio, sus aportaciones resultan válidas e interesantes desde el punto de vista metodológico, y su forma de aproximación al estudio del color en literatura puede generalizarse y tomarse como punto de partida para análisis similares.⁶

Como se ha visto hasta aquí, los estudios interdisciplinares sobre la relación entre pintura y literatura española son variados y numerosos, y sus enfoques combinan, con frecuencia, dos o más de los criterios señalados, que, no cubren, en cualquier caso, el total de las posibilidades existentes.

Además de los grupos que integran la clasificación propuesta, podrían señalarse otras posibles agrupaciones para el estudio del fenómeno interdisciplinar, como por ejemplo, la centrada en géneros o subgéneros artísticos que, además de los estudios sobre el paisaje ya mencionados, se enfocara en el análisis

⁶ De hecho, el estudio del color y de la iluminación en los textos literarios se revela como uno de los enfoques más productivos en el campo de los estudios interdisciplinares centrados en aspectos formales. Además del estudio de Orozco mencionado, existen numerosas investigaciones que se enfocan en este aspecto, como por ejemplo, las de José Luis Bernal Muñoz (2001) y M. B. Lenzi (2001).

de otras categorías pictóricas como el bodegón o el retrato, aplicadas a la literatura. También podrían proponerse agrupaciones centradas en la forma de representación de la realidad de las obras elegidas y su consecuente consideración o gradación en relación a conceptos como el de realismo o figurativismo, así como otros posibles enfoques cuya mención y desarrollo excederían los límites del presente trabajo.

En general, puede decirse que el estado de los estudios críticos interdisciplinares sobre las relaciones entre pintura y literatura española, estudios que sin duda dilatan el panorama crítico y enriquecen la valoración o la percepción de las obras con sus aproximaciones, presenta un desarrollo irregular o desigual. Aunque los estudios que se centran en este tipo de relaciones son muy abundantes, no responden a una orientación sistemática ni en cuanto a fechas, periodos, autores ni temas, sino que se perciben como una mezcla de distintas preferencias e intereses. Además de la dispersión en la elección de los temas, tampoco existe un criterio homogéneo en cuanto a la metodología utilizada, que puede incluir enfoques históricos o filológicos, temáticos, o estudios de influencias de unas obras en otras, siendo menos frecuentes los estudios centrados en aspectos formales.

El ámbito de estudio de estas investigaciones se presenta también de forma irregular o desequilibrada, pues en general, se privilegia más la disciplina literaria que la pictórica, es decir, la mayoría de las investigaciones se orienta hacia el estudio de la presencia de lo pictórico en lo literario y no a la inversa.⁷

En relación con los logros o los alcances, muchos de estos estudios se plantean como propuestas u acercamientos al tema elegido, pero ofrecen resultados variables en cuanto a la profundidad y el valor de sus conclusiones.

Según todo lo anterior, creo que el acercamiento realizado al estado de la cuestión de los estudios interdisciplinares sobre pintura y literatura pone de manifiesto, por un lado, la necesidad de un lenguaje o una metodología comparativa propia para el análisis de las relaciones entre pintura y literatura, que permita acercarse a estas relaciones de manera simultánea o conjunta y que otorgue cierta sistematicidad u homogeneidad a los estudios comparados. Por otro lado, después de la revisión de los diferentes estudios analizados en esta primera aproximación, se presenta como deseable el poder contar con índices, catálogos y/o bibliografía específica sobre el tema, que sirva de orientación sobre el estado del desarrollo y alcance de estas investigaciones y permita, en definitiva, un mejor acceso y un mayor conocimiento de las mismas.

⁷ Como ejemplo de este desequilibrio puede señalarse que de los doscientos once estudios dedicados a las relaciones entre literatura y pintura que se recogen en la bibliografía ofrecida por M^a. del Carmen Simón Palmer, apenas cuatro de ellos se centran en la influencia de la literatura en la pintura, o en el tratamiento pictórico de un tema o un estilo literario.

BIBLIOGRAFÍA

- Ambrosi, P. (1999). La presenza della pittura del Greco in *Camino de perfección* di Pío Baroja. En Cancellier, A. y Londero, R. (eds.). *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno 1* (pp. 135-144). Padova: UNIPRESS.
- Bernal Muñoz, J. L. (2001). *Tiempo, forma y color: el arte en la literatura de Azorín*. Alicante: Universidad.
- (2002). El color de la literatura del Modernismo. *Anales de literatura española*, 15, 171-189.
- Caballero Bernabé, F. J. (1994). *La pittura del El Greco y la literatura ascético-mística española s. XVI*. La Mancha: Caja Castilla-La Mancha.
- Cancellier, A., Londero R. (eds.) (2001). *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno* (2 vols). Padova: UNIPRESS.
- Carmona, E. (1993). Pintura y poesía en la Generación del 27. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515, 103-116.
- (2005). Las poéticas del arte nuevo y los círculos concéntricos de la Generación del 27. 1926-1931. En Abeijón, J. I., Sainz de la Maza, M. (coords.). *La pittura del 27* (pp. 9-22). Madrid: Artegraf.
- Conte-Grand, J. (1955). *Naturaleza y paisaje en la literatura*. Argentina: Oeste.
- Cuevas García, C. (ed.) (1997). *El universo creador del 27. Literatura, pittura, música y cine. Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, 11-15 noviembre, 1996*. Málaga: Imagraf.
- De Osma, G. (2005). La pittura del 27. En Abeijón, J. I., Sainz de la Maza, M. (coords.). *La pittura del 27* (pp. 5-21). Madrid: Artegraf.
- Gallego Morell, A. (1979). Dimensión literaria del García Lorca dibujante. En Gallego Morell, A., y Soria Olmedo A. (coords.). *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco* (vol. II) (pp. 5-20). Granada: Universidad.

Gallego Morell, A., Soria Olmedo, A. (coords.) (1979). *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco* (3 vols.). Granada: Universidad.

García de Juan, M. Á. y Santamaría Tobar, R. (1986). *La Historia de España en el Arte y la Literatura. Estudios comparativos de obras artísticas y textos literarios (s. XVI-XVIII)*. Madrid: Editorial Popular.

Grosso, A. (1958). Gustavo Adolfo Bécquer, poeta y pintor. *Archivo Hispalense*, XXIX, 91-92, 157-171.

Halsey, M. T. (1990). Buero and Velázquez. En Fernández Jiménez, J. *et alii* (eds.). *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells* (pp. 304-311). Erie, Pennsylvania: ALDEEU, Spanish Professionals in America.

Ignacio, J. (1955). La inmaculada concepción en la historia, la literatura, la pintura y la escultura españolas. *Veritas*, 1, 1, 41-51.

Lenzi, M. B. (2001). El color y la forma: modernismo y artes plásticas. En Cancellier, A., Londero R. (eds.), *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno 1* (pp. 317-340). Padova: UNIPRESS.

Literatura hispánica y artes plásticas (2000). *Studi Ispanici*, 3.

Litvak, L. (1991). *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura del realismo (1849-1918)*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

López Martínez, M^a. I. (2008). *La mujer ante el espejo: un motivo literario y artístico*. Lewinston: Mellen.

Lucía Megías, J. M. (2002). Los modelos iconográficos del Quijote: siglos XVII-XVIII. *LITTERAE. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 2, 59-103.

Orozco Díaz, E. (1968). *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*. Madrid: Prensa Española.

— (1989). *Temas del barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad de Granada.

Poletti, F., Pellegrino, F. (2004). *Episodios y personajes de la literatura. La representación de personajes de la literatura en las obras maestras del arte*. Barcelona: Akal.

Romero Serrano, M. (1957). *Paisaje y literatura de España. Antología de textos de la Generación del 98*. (Prol. Julián Marías). Madrid: Tecnos.

Rubio Jiménez, J. (2006). *Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Simón Palmer, M^a. del C. (2000). Artes plásticas y literatura española. Bibliografía (1980-1999). *Studi Ispanici*, 3, 243-266.

Spang, K. (2012). La liricopintura. Sobre las interferencias entre lírica y pintura. *Impossibilia*, 3, 233-245.

Standish, M. (1999). *Línea y color. Desde la pintura a la poesía*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

Urrutia, J. (1979). Una práctica de transposición semiótica: «Copia poética del quadro de la Anunciación». En Gallego Morell, A., Soria Olmedo, A. (coords.). *Estudios sobre Literatura y Arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco* (vol. III, pp. 506-513). Granada: Universidad.

Vosters, S. A. (1973). *La rendición de Breda en la literatura y el arte de España*. Londres: Tamesis.



320/365 *Empty city*, Ivana Vasilj

A cegueira vista sob duas ópticas: o livro e a adaptação para o cinema de *Ensaio sobre a cegueira*

JÚLIA PARREIRA ZUZA ANDRADE
Universidade de Coimbra, Portugal

RESUMO: O atual artigo se propõe a discutir a transposição para o cinema da obra literária *Ensaio sobre a cegueira* de José Saramago realizada pelo diretor Fernando Meirelles, evidenciando as características de cada uma das vertentes artísticas. O objetivo do texto é perceber de qual maneira literatura e cinema se complementam na construção de novos sentidos e as diferenças de linguagem presentes nos signos citados.

PALAVRAS-CHAVE: *Ensaio sobre a cegueira*, adaptação cinematográfica, especificidades artísticas

ABSTRACT: This article aims to discuss the cinematographic transposition of José Saramago's literary work *Blindness*, directed by Fernando Meirelles. The purpose is to show the characteristics of each one of the artistic endeavors. Therefore I will explore in which way literature and film complement one another in the construction of new meanings, as well as the language differences presented in the mentioned signs.

KEYWORDS: *Blindness*, cinematographic transposition, artistic specificities



O romance *Ensaio sobre a Cegueira* do autor português José Saramago, ganhador do prêmio Nobel em 1998, apresenta ao leitor uma história fascinante e ao mesmo tempo assustadora sobre uma cegueira branca que atinge a todos, sem distinção de cor, raça, sexo ou idade e todas as consequências advindas da epidemia. O livro teve sua primeira edição lançada em 1995 e, em virtude de sua crítica incisiva sobre a sociedade contemporânea, continua pertinente até os dias atuais.

Por ser um sistema aberto, complexo e heterogêneo, a literatura interage com outras artes, como pintura, escultura, música, teatro e cinema e com outros sistemas: religiosos, morais, políticos. Suas interações artísticas marcam a heterogeneidade semiótica do texto escrito, que apresenta uma intrincada rede de códigos e alto poder semântico. Essa capacidade garante a literatura um vasto campo de ligações. Sobre isso diz Jorge Luís Borges ao falar sobre cinema: "as possibilidades da arte de combinar não são infinitas, mas costumam ser espantosas" (Borges e Cozarinsky, 1983: 65).

As trocas de signos entre cinema e literatura são uma via de mão dupla e por isso encontram ecos nas duas artes. Ao passo que o cinema utiliza as obras literárias como roteiros, muitas vezes os próprios escritores já compõem seus livros conscientes da capacidade visual que as palavras possuem, de forma "que favoreça a interlocução, propiciando o deslizamento do universo literário para o mundo das narrativas audiovisuais". (Figueiredo, 2011: 20). Algo semelhante acontece com os diretores de obras audiovisuais; muitas vezes, como será visto na análise de *Ensaio sobre a cegueira*, o diretor Fernando Meirelles acaba por completar o sentido do livro, seja utilizando signos visuais ou musicais.

Vera Lúcia (2011) atribui a esse livre trânsito entre as artes as características do mercado cultural dos dias de hoje. Muitas vezes com a utilização da tecnologia já se pode ler o livro em computadores portáteis ou outros meios. Há ainda casos bastante habituais de escritores que recebem a ‘missão’ de escreverem um livro sobre determinada cidade ou situação e para acompanhar o processo criativo, são criados blogs e até mesmo documentários daquela jornada. Como observou Robert Stam, "as adaptações, na contemporaneidade, situam-se, então, em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, sem um claro ponto de origem" (Figueiredo, 2011: 95).

Em função também do caráter reflexivo e altamente rico de interpretações presente no texto a ser discutido, *Ensaio sobre a cegueira* já foi adaptado para o teatro e para o cinema (objeto do artigo em questão). Com o título homônimo ao livro, o filme foi lançado em 2008, dirigido pelo brasileiro Fernando Meirelles, renomado diretor responsável por *Cidade de Deus*, filme ganhador de diversos prêmios internacionais.

A transposição do livro para o filme problematiza as complexas relações sociais atualmente e exemplifica o caráter mais popular do cinema, "cuja primeira característica é o amplo contato com o público e a possibilidade de uma rápida e imediata comunicação", como diz Dorflès (n/d: 321). Cada uma das linguagens possui especificidades estéticas únicas. Como era de se esperar, há semelhanças e diferenças na adaptação do livro para o cinema, sendo que os elementos que as diferem enriquecem a transposição. Ainda citando Dorflès:

Não é, portanto, através de uma reprodução da realidade extrínseca que o cinema consegue impor-se como arte, mas através de uma ‘contrafação’ dela própria, que liga a si o espectador e lhe impõe aquela sua aparência de realidade, bastante mais longínqua da realidade da sua cotidiana aparência (Dorflès, n/d: 316).

Sobre a reprodução da realidade, Edgar Morin ratifica Dorflès: "esse movimento valoriza a imagem que pode parecer duma vida mais intensa ou mais profunda que a realidade, e mesmo, num limite alucinatório, duma vida sobrenatural. Irradia-se então, uma força, tão poderosa como a morte [...]" (Morin, 1970: 33). Mas de maneira geral, pode-se considerar que o filme é fiel ao livro, fazendo jus ao ambiente caótico e provocativo que Saramago criou.

No romance, assim como no filme, os personagens não possuem nomes próprios, são apenas diferenciados pela função que desempenham (o médico, o policial, a criada do hotel, empregada do consultório), alguma característica física ou uso de adereços (rapaz estrábico, moça dos óculos escuros,

homem da venda preta) ou nem mesmo isso, como é o caso do primeiro homem a cegar, denominado 'primeiro cego'. Isso explicita que a cegueira atinge a todos de maneira trágica e democrática ao mesmo tempo. Outra possível interpretação é de que a circunstância em que estavam submetidos não admitia individualizações, uma vez que a desumanização atingiu vários graus. Um trecho para exemplificar: "Sou polícia. e a mulher do médico pensou, Não disse como se chama, também saberá que aqui não tem importância" (Saramago, 1995: 85). Talvez não muito diferente do que se passa com a sociedade atualmente.

Um dos recursos de escrita muito usado pelo autor é o jogo com as palavras 'negro', 'branco', 'véu', 'noite', 'ver', enxergar', 'escuridão', 'luz', entre outras. Saramago também faz uso de expressões irônicas com as palavras citadas, como "acreditavam que o mal-branco se propagava por contacto visual, como o mau-olhado" ou: "só falo do que pude ver com os meus próprios olhos, aqui interrompeu-se, fez uma pausa e corrigiu, Com os meus olhos, não, porque só tinha um, agora nem esse, isto é, tenho um mas não me serve" (Saramago, 1995: 169).

Meirelles de uma forma bastante interessante consegue transpor para o cinema o jogo de palavras sugerido por Saramago ao realizar um jogo de claro/escuro, focado/desfocado, fade in/ fade out. Há vários momentos do filme com contrastes de luz, como na cena do primeiro cego encontrando sua esposa em casa, em que o branco e preto se encontram e desencontram. Outra forma de correspondência encontrada pelo diretor foi a de utilizar cores mais neutras (bege, cinza, pérola, branco) nos figurinos dos personagens, além do emprego de lentes frias nas câmeras com o intuito de transmitir ao expectador a cegueira branca, o "mar de leite" que permeia toda a história.

Há mais sinais de correspondência entre o livro e a adaptação cinematográfica, levando em conta suas diferenças de linguagem. Os personagens no filme guardam muitas semelhanças com os do romance, como não possuírem nomes próprios (fato já citado), apresentarem as mesmas características físicas e terem diálogos praticamente idênticos aos do livro, como o momento em que no consultório do médico o velho da venda preta diz para a mulher ter piedade do homem que cegara, deixando-o consultar primeiro: "deixem-no lá, coitado, aquele vai bem pior do que qualquer de nós" (Saramago, 1995: 26).

É interessante perceber que Saramago em seu romance não especifica as raças dos personagens, aspecto que Meirelles optou por diferenciar. Há orientais, negros, brancos, mulatos, transmitindo ao expectador que todas as raças foram afetadas de forma indistinta e tornando ao expectador uma experiência mais rica imageticamente.

A crítica social que Saramago faz em seu romance através da cegueira produz belos diálogos, e faz com que se ‘enxergue’ a cegueira atual de que os indivíduos foram acometidos. Um exemplo pode ser visto quando o médico explica a sua mulher os tipos de cegueira: "porque não há dúvida de que o homem está mesmo cego, a agnosia, sabemos-lo é a incapacidade de reconhecer o que se vê" (Saramago, 1995: 36). Esse diálogo é especialmente interessante porque em sua versão para o cinema, o diretor decidiu acrescentar algumas falas à mulher do médico, que pergunta ao marido se há relação entre as palavras agnosia e agnóstico. Não há correspondência no livro, indicando que Meirelles optou por reforçar o significado da cegueira, completando o seu sentido. Há mais trechos de valor simbólico altíssimo, como este: "que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro" (Saramago, 1995: 47).

Fernando Meirelles com sua linguagem fílmica transmite ao espectador boa parte do inferno e da desumanização por que passam os cegos confinados no manicômio, local que já por si só rende várias interpretações: "as autoridades tiveram visão quando decidiram juntar cegos com cegos, cada qual com seu igual, que é a boa regra da vizinhança, como os leprosos" (Saramago, 1995: 101). Todo o circo de horrores escrito por Saramago se percebe no filme com o acúmulo da sujeira, as roupas encardidas dos personagens, as marcas de mãos sujas nos vidros e também pela expressão facial da mulher do médico, a única que enxerga. Com o passar das cenas, sua face está cada vez mais abatida, desiludida, mas isso não a impede de cuidar de alguns cegos da sua camarata ou até mesmo agir com muita coragem, como se vê no episódio do estupro. Em função do tempo diminuto e de um certo pudor escatológico e moral, Meirelles não reproduz na íntegra o estado a que chegam os internos. Tania Franco possui opinião semelhante sobre não se reproduzir em sua totalidade a imundície e outras cenas mais fortes presentes no livro: "em nosso entender, foi por decoro humano, e para não ferir espíritos mais sensíveis, que isso não foi retratado, pois nós também não gostaríamos de assistir" (Franco, 2011: 94).

A desumanização por que passam as personagens se intensifica com a cobrança de pagamento pela comida imposta pela camarata 3, que contava com um cego de nascença. Porém, tal característica não foi usada para ajudar outros cegos. Ali se reuniram vários tipos sem caráter e até mesmo desprovidos de sentido lógico, pois exigir dinheiro e objetos de valor em um mundo de cegos lutando apenas pela alimentação não significa absolutamente nada. Para ilustrar a certa loucura advinda da ganância, na cena em que o auto denominado "rei da camarata 3" recebe os primeiros pacotes com pagamento, encontra um vidro de verniz e passa-o em uma das mãos (não há correspondência no livro). A estratégia de Meirelles para traçar o perfil psicológico do personagem foi válida, pois com essa pequena atitude se vê a falta de noção, de certa ‘normalidade’ do homem, capaz de cobrar pela comida pessoas que estão na mesma

situação que ele se encontra. Um diálogo presente no romance acontecido na camarata do médico apresenta a indignação dos cegos:

[...] a partir de hoje quem quiser comer terá de pagar. Os protestos saltaram de todos os lados na camarata, Não pode ser. Tirarem-nos a nossa comida, Cambada de gatunos, Uma vergonha, cegos contra cegos, nunca esperei ter de viver para ver uma coisa destas (Saramago, 1995: 182).

Mas a desumanização não é total e é vista tanto no livro como no filme. O maior exemplo de todos é a mulher do médico que alimenta, cuida, limpa e protege seus companheiros, se sentindo praticamente impelida a isso por ser a única pessoa no manicômio –e em toda a cidade– que consegue ver. A rapariga dos óculos escuros assume um papel maternal com o rapazito estrábico, tentando diminuir as saudades que ele sente da mãe. Outro personagem que assume uma posição distinta é o ladrão que rouba o carro do primeiro cego. Com o passar do tempo, ele se arrepende de suas atitudes e no livro passa por uma reflexão de consciência mais incisiva que na adaptação para o cinema. Pode-se dizer que os personagens ao se verem naquela situação resolvem assumir posturas diferentes, "o manicômio terá sido para estes e outros tantos cegos um lugar de reaprendizagem e de aperfeiçoamento" (Franco, 2011: 97).

O ápice da narrativa se dá após o chocante caso do estupro das mulheres, em que acontece a morte do chefe da camarata 3 e se inicia o incêndio no manicômio. Saramago descreve as cenas com um realismo tão forte que seria agressivo demais aos olhos do espectador vê-las na tela. Para tal, o diretor do filme continua a usar técnicas de desfoque, penumbra e pouca luz para retratá-las. Além do jogo de luzes proposto pelo diretor, a trilha sonora confere à cena o clima tenso e pesado. Uma vez que o tema central é a cegueira, apresenta-se como adequado o jogo de luz e sombra proposto por Meirelles. Se o espectador fechasse os olhos e apenas ouvisse a música, saberia perfeitamente que a cena seria de tensão. Mais uma vez, os signos do audiovisual completando os signos literários. Porém a cena do incêndio acabou por não ter sua força traduzida fora das páginas do romance, sobretudo no momento em que o telhado se desmorona e os cegos se 'veem' livres para sair do manicômio. Como foi observado por Tânia Franco:

No que se respeita ao telhado, podia ser o de qualquer ala, mas era importante que ficasse registrado esse desmoronamento, pois seria o símbolo da queda de uma estrutura do governo que ali enclausurou os cegos, mais por medo do que por preocupação (Franco, 2011: 99).

Não se sabe qual foi a intencionalidade do diretor para não incluir uma cena com tamanho poder visual no roteiro, ainda mais ciente que o cinema possui "uma carga simbólica de alta tensão, que decuplica, não só o poder afectivo, como o poder significativo da imagem" (Morin, 1970: 206).

Uma das principais diferenças entre a linguagem literária e a cinematográfica é a presença da trilha sonora. O cinema conta com essa componente de força inquestionável que muitas vezes transmite uma mensagem mais contundente que a própria cena imagética. No filme, a música (como foi dito anteriormente) confere o tom certo para as cenas, aumentando a intensidade (e tensão, obviamente) em momentos como o do incêndio e transmitindo tranquilidade e júbilo, como na cena em que os cegos nas ruas recebem a água da chuva como algo divino. Aqui vale uma pausa sobre o poder simbólico que a água possui. Ela é ligada ao batismo, ao renascimento, à pureza e no filme carrega também consigo o sentido de renascer. A trilha conduz o espectador para aquela sensação pretendida e respalda as imagens. "A música desempenha o papel muito preciso das legendas: dá-nos um significado da imagem: meditação, recordação, sono, sonho, espiritualidades, desejo" (Morin, 1970: 212). Muitas vezes a música assume o papel de significados que a imagem não consegue por si, deixando o filme mais próximo da narrativa escrita.

Após ganharem as ruas, os cegos guiados pela mulher do médico se deparam com um mundo tão ou mais duro do que viviam cercados pelos muros do manicômio, como diz a mulher ao velho da venda preta: "não há diferença entre o fora e o dentro, entre o cá e o lá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver" (Saramago, 1995: 314). Nesse momento Saramago expõe as feridas vivas da sociedade: desigualdade, privação de alimentos e de moradia, de solidariedade, de altruísmo. Mas como um trecho do livro diz, "quando a aflição aperta, quando o corpo nos desmanda de dor e angústia, então é que se vê o animalzinho que somos" (Saramago, 1995: 328). Uma cena do filme que não está no livro representa bem o trecho acima: o ataque de um bando de crianças a um casal com um carrinho de alimentos, podendo ser facilmente relacionado com as tantas crianças anônimas abandonadas nas ruas, os chamados 'pivetes' ou 'trombadinhas' no Brasil. A cena retratada reflete a brutalidade a que são levadas aquelas crianças (símbolo da pureza, inocência) devido às condições adversas em que se encontram. Provavelmente, Meirelles não fez a imagem de forma displicente; há uma forte crítica social – caso do Brasil e podendo ser aplicada a tantos outros lugares.

Talvez em função do tempo, várias cenas importantes foram retiradas do filme, o que de certa maneira empobrece a trama. Há um trecho que não obteve o mesmo impacto na adaptação para o cinema é a imagem tão sugestiva – e porque não dizer fundamental do filme – dos santos da igreja com os olhos vendados, como se fosse para "declarar finalmente que Deus não merece ver" (Saramago, 1995: 412). Enquanto Saramago descreve a cena com grande riqueza de detalhes e mostra qual foi o impacto dessa visão na mulher do médico, o filme passa pela igreja de forma rápida e sucinta e revela uma pessoa a pregar justamente um trecho bíblico em que se aborda a cegueira. Já a cena das leituras que a mulher do médico faz para os outros companheiros sobre o livro que o cego estava a escrever não é retratada. "E de noite,

como tinha de ser, leu para todos umas quantas páginas de um livro que havia ido buscar à biblioteca" (Saramago, 1995: 380). O conteúdo simbólico é muito significativo e não foi explorado no cinema, deixando de passar ao expectador o caráter de espírito de comunidade, de ancestralidade e até mesmo de algo intrínseco ao homem, que é a produção de conhecimento.

Um personagem muito intrigante na trama escrita por Saramago é o "cão das lágrimas" que está também na narrativa cinematográfica. Estranhamente, o cão não devora como seus outros semelhantes um cadáver humano jogado nas ruas e se encaminha para a mulher do médico que está a chorar nas escadas na igreja. "Seria um erro enorme se o filme não apresentasse esta cena, porquanto o "cão" é uma constante nos romances saramaguianos [...]" (Franco, 2011: 107). O autor confronta o leitor com um animal irracional que age com muito mais coerência, sensibilidade e respeito do que vários homens presentes na história, questionando o que é ser um animal realmente. "Há muitas maneiras de tornar-se animal, pensou, esta é só a primeira delas" (Saramago, 1995: 127), diz o médico após o episódio do pagamento para a camarata 3 ainda no manicômio.

De maneira geral, pode-se dizer que a transposição do livro para o filme foi bastante satisfatória, pois transmite com suas especificidades as ideias centrais do romance e todo o ambiente criado pelo autor. Seja pela música, edição de imagens, jogos de luz e sombra, criação de diálogos ou cenas complementares, o filme, além de possuir grande valor estético, corresponde à obra do autor. O próprio Saramago se emocionou ao ver a sua obra adaptada por Meirelles, elogiando bastante o diretor brasileiro. E sabendo que vários outros pedidos anteriores de adaptação haviam sido negados, a versão cinematográfica de *Ensaio sobre a cegueira* já mereceria por esse simples fato a atenção do expectador. Talvez enxergando a cegueira em dois formatos diferentes se possa enxergar além; ou melhor, talvez seja possível simplesmente enxergar melhor o mundo que nos rodeia.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, J. L., Cozarinsky, E. (1983). *Do cinema*. Lisboa: Horizonte.

Dorfles, G. (n/d). *A evolução das artes*. Trad. Baptista Bastos e David de Carvalho. Lisboa: Arcádia.

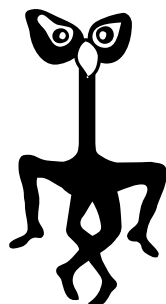
Figueiredo, V. L. F. (2011). Literatura e cinema: interseções. *Biblioteca Central da UNB*, 37. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/3999>. Acesso em: 09 jan. 2012.

Franco, T. (2011). *De Jangada rumo à Cegueira- Narrativas em dois formatos: uma análise intersemiótica*. Dissertação publicada de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa: Investigação e Ensino. Universidade de Coimbra, Coimbra.

Morin, E. (1970). *O cinema ou o homem imaginário* (Trad. A. P. Vasconcelos). Lisboa: Moraes.

Saramago, J. (2009). *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho.

ricordando
ricordando





Sin titolo, stefanopa

William Faulkner: calendari, orologi e altri disperati tentativi di dominare il tempo

DONATA MENEGHELLI
Università di Bologna, Italia

ABSTRACT: Il saggio analizza *L'urlo e il furore* e l'implosione di ogni coerenza temporale nei romanzi di Faulkner. Almeno fino all'inizio del Novecento, la forma del romanzo ha coinciso con la forma narrativa, ossia con l'ordine del racconto (Musil), forse l'unica *contrainte* a cui il romanzo, nella sua libertà, era tenuto a obbedire. A partire da una nuova esperienza e una nuova percezione del tempo, le sperimentazioni portate avanti dal modernismo mirano a un'erosione dell'ordine narrativo, rompendo i limiti della mimesi aristotelica, alla ricerca di una diversa nozione (e di una diversa pratica) di "realismo". Nella conclusione, il saggio invita a riflettere sulla forma-romanzo oggi, chiedendosi se la forza perturbante e provocatoria del modernismo appartenga ancora all'orizzonte letterario della nostra contemporaneità.

PAROLE CHIAVE: racconto, modernismo, Faulkner, contemporaneità, tempo

ABSTRACT: This essay focuses on *The Sound and the Fury* and the implosion of all temporal cohesion in Faulkner's novel(s). Up until the beginning of the Twentieth Century, the form of the novel coincided with narrative form, that is, narrative order, which is perhaps the only constraint the novel was forced to obey. Starting from a new experience and perception of time, much experimentation carried out by modernism revolves precisely around the erosion of narrative: breaking the limits of Aristotelian mimesis, searching for a different notion (and practice) of "realism". In conclusion, the essay invites readers to reflect on the novel-form today, questioning whether the provocative and disruptive force of modernism's experimentation still belongs to our contemporary literary horizon.

KEYWORDS: narrative, modernism, Faulkner, contemporary, time



1. CRONOLOGIE

Quel libro geniale e indefinibile che è *Barthes di Roland Barthes* si apre con una serie di fotografie, ciascuna corredata di un testo fulminante che si fa fatica a definire semplicemente "didascalia". Una di tali immagini ci mostra Barthes bambino, solo in quella che sembra una spiaggia, con un grande cappello in testa e un secchiello in mano, ancora incerto nella sua posizione eretta. E accanto leggiamo:

Contemporanei?

Io cominciavo a camminare,

Proust era ancora vivo, e

*terminava la Recherche*¹ (1980: 30-31).

Non è possibile seguire qui tutte le implicazioni e i paradossi che Barthes suggerisce in merito all'essere *contemporanei*, alla conflagrazione, all'irriducibilità o al dissidio tra diverse temporalità che sotto quell'innocente concetto si nascondono. Ma quelle poche frasi mi hanno accompagnata per anni,

¹ Nel libro, le note apposte alle immagini sono scritte in corsivo.

alludendo confusamente alla difficoltà di periodizzare tanto il passato che il presente, di collocare se stessi in un qualche incrocio di tali periodizzazioni. E anche ponendo il dito sul carattere sempre problematico del nostro rapporto con i testi del passato, con il loro radicamento storico e con il loro vivere nel presente: come ha affermato Jan Kott in un libro famoso (2002), anche Shakespeare può essere *nostro contemporaneo* e con un balzo agilissimo raggiungere Beckett.

Proviamo, allora, a fare come Barthes. Nell'estate del 1962, a distanza di poche settimane, William Faulkner moriva e io venivo al mondo. Al di là delle innegabili differenze di valore e di memorabilità tra i due eventi, ciò significa che sarebbe bastato un soffio a renderci *contemporanei*? O invece che siamo separati da una frattura storica irrecuperabile? Su cosa si basano rispettivamente l'idea di continuità e di discontinuità nella vita e nella cultura? Simili domande sono doppiamente pertinenti se parliamo di Faulkner, perché uno dei nodi capitali della sua opera, o comunque dei suoi romanzi "maggiori", di quelli che sono entrati nel canone e che dunque appartengono o dovrebbero ancora appartenere al nostro orizzonte, è proprio il tempo: il conflitto tra temporalità diverse, l'ombra del passato, l'incapacità di liberarsene e insieme la sua identità labile e molteplice, l'impossibilità di misurare e distinguere i tempi, di segmentare il continuum dell'esperienza, l'immobilizzarsi e il dilatarsi paradossale del presente, per citare solo alcune delle aporie che ritornano ossessivamente nei suoi romanzi e che rimbalzano (giustamente, data la loro rilevanza) nel discorso e nelle interpretazioni critiche. Da questo punto di vista, tre romanzi in particolare costituiscono una sorta di "Faulkner al quadrato": *L'urlo e il furore*, *Mentre morivo*, *Assalonne, Assalonne!*

Per spiegare perché è essenzialmente sul primo che mi concentrerò, ancora due parole sulla biografia o sulla cronologia. Sappiamo con certezza che Faulkner è morto il 7 luglio 1962. Ma quando è nato? Dal punto di vista anagrafico è una domanda ridicola, che prevede una risposta scontata: come ci insegna la più economica edizione di una qualunque delle sue opere, Faulkner è nato il 25 settembre 1897. La risposta appare meno scontata, tuttavia, se ci spostiamo su Faulkner *scrittore*, e riformuliamo la domanda in questi termini: quando Faulkner *diventa* Faulkner? Quando trova quella congiunzione tra una rete di nuclei tematici (il declino del sud degli Stati Uniti, la finzializzazione della storia nazionale, l'invenzione di una geografia "apocrifa" centrata su una contea immaginaria che prenderà il nome impronunciabile di Yoknapatawpha, i rapporti razziali e familiari, la genealogia) e un insieme di procedimenti formali e grafici (il monologo interiore nella forma radicale dello *stream of consciousness*, la frantumazione della cronologia in tante schegge impazzite, il sovrapporsi delle voci, l'uso del corsivo, uno stile che è difficile descrivere tanto mescola registri alti e colloquiali, tanto è, al tempo stesso, netto e barocco)?

I suoi inizi come romanziere testimoniano di un procedere a tentoni (è ovviamente, e inevitabilmente, una ricostruzione tendenziosa, come tutte quelle compiute a posteriori).² Nel 1926 pubblica il suo primo romanzo, *La paga dei soldati*, centrato sulla Grande Guerra, in cui le convenzioni narrative “classiche” sembrano forse andargli un po’ strette, ma appena un po’. Il secondo, *Zanzare*, pubblicato nel 1927, sembra per certi versi un quaderno di esercizi: dopo un “Prologo”, segue una vicenda scandita giorno per giorno e, all’interno di ciascun giorno, ora per ora, con una precisione e una sequenzialità che diventano quasi grottesche; qualche frammento di monologo interiore che emerge qua e là, non funzionalizzato rispetto all’impianto generale; e un’allusione al monologo finale di *Macbeth* da cui, due anni dopo, sarà tratto il titolo *L’urlo e il furore*, allusione che farà la gioia di qualunque accanito critico genetico. Il tutto calato nel *milieu* intellettuale e artistico della New Orleans del primo dopoguerra.

Il terzo romanzo è più problematico, per molteplici ragioni. Intanto, presentato all’editore Liveright con il titolo *Bandiere nella polvere* nel 1928, fu rifiutato e pubblicato l’anno dopo da Harcourt, Brace con un altro titolo, *Sartoris*, e ridotto di circa un terzo.³ Poi, dal punto di vista tematico, presenta un curioso innesto: da una parte, ancora la generazione della Grande Guerra (il romanzo comincia con il ritorno in America del giovane Bayard Sartoris dopo la fine del conflitto), dall’altra, compare qui la struttura genealogico-familiare, che ci riporta fino alla guerra civile americana, al colonnello John Sartoris e alla sua leggenda, e che getta le basi di Yoknapatawpha. Come se Faulkner, insomma, non sapesse decidere su quale guerra, su quale grande trauma originario puntare. Inoltre, sempre al livello tematico, è introdotto il precario rapporto dei personaggi con il tempo, lo stratificarsi delle diverse temporalità storiche e individuali, anche se questo non si traduce ancora in una “devastazione” delle strutture narrative della tradizione occidentale.

Ma nella primavera del 1928, con una virata, Faulkner comincia a scrivere *L’urlo e il furore*, che porta a termine nel giro di qualche mese e che sarà pubblicato anch’esso nel 1929. Sempre nel 1929 butta giù la prima stesura di *Mentre morivo*, pubblicato l’anno successivo. È lì, tra il 1928 e il 1929, scrivendo *L’urlo e il furore*, libro –così vuole la leggenda– cominciato solo per sé, nella convinzione di essere un romanziere fallito,⁴ che Faulkner *diventa* Faulkner, inventa o trova in se stesso uno degli autori più sperimentali di ciò che sarà poi definito “modernismo”.

² Sugli inizi di Faulkner, si vedano almeno (Gray, 2004 e Blotner, 1972).

³ Nella sua forma originaria e integrale il romanzo sarà pubblicato, postumo, solo nel 1973.

⁴ Oltre alle biografie già citate, si veda (Day, 1973: vii-xi).

2. IL ROMANZO, LA FORMA E IL TEMPO

Tutti parliamo correntemente della forma-romanzo, del romanzo come forma, del rinnovamento o della crisi delle forme nella storia del romanzo. Ma sfido chiunque a fornire non dico una definizione univoca (si peccherebbe certamente di essenzialismo) ma attendibile della forma romanzesca, per quanto sufficientemente flessibile e plurale, su cui una comunità di interpreti o di lettori possa accordarsi, a cui possa fare riferimento senza eccessivo imbarazzo. Certo, uno dei tratti che ha caratterizzato la teoria della letteratura del Novecento è stato il rifiuto dell'opposizione tra forma (intesa come involucro) e contenuto, e tutti saremo probabilmente d'accordo sul fatto che la forma del romanzo coincide con una qualche organizzazione testuale. Ma si tratta di assunti ancora troppo generici, insufficienti, che si sfaldano non appena ci chiediamo che tipo di organizzazione testuale: se stiamo pensando alla costruzione delle frasi, alle relazioni tra i personaggi, alle strategie di enunciazione, all'organizzazione della trama, alla partizione in sezioni e capitoli, agli innumerevoli effetti di simmetria interna; oppure –come diceva un critico in difficoltà di un celebre racconto di James– a “una preferenza per la lettera P [...], papà, patate, prugne” (James, 1995: 23).

Siamo forse in grado di definire gli aspetti specificamente formali del romanzo, sebbene, anche qui, il terreno diventi subito sdruciolevole (infatti, che cosa, in un romanzo, appartiene al dominio della forma e, soprattutto, che cosa *non* vi appartiene?). Ma possiamo parlare della forma del romanzo come parliamo della forma del sonetto, del poema cavalleresco, della tragedia?

Sono stati in molti a porsi questa domanda. Tra gli altri, Edward Morgan Forster, che nel 1944, durante una trasmissione radiofonica alla BBC, aveva fornito una risposta perentoria: “Il romanzo è una forma letteraria il cui raggio è così ampio che generalizzare diventa quasi impossibile” (Forster, 2008: 230, traduzione mia). L'osservazione di Forster è ineccepibile. Il romanzo moderno è stato –fin dalle sue origini– il Proteo del sistema letterario, capace di mutare sembiante mille volte sotto i nostri occhi; il genere anarchico per eccellenza, privo di regole, di protocolli stabiliti, di norme e di frontiere, lontano dai trattati di poetica e pericolosamente vicino alla vita quotidiana. Eppure lo stesso Forster, quasi vent'anni prima, aveva suggerito la possibilità di una risposta diversa. In un libro molto bello pubblicato nel 1927, *Aspetti del romanzo*, affermava che il minimo denominatore comune a qualunque romanzo è il fatto di raccontare una storia; che ci piaccia o no, proseguiva, il “nudo verme del tempo” è la colonna vertebrale del romanzo, e concludeva in tono mesto e rassegnato: “Sì... oh Dio, sì... il romanzo racconta una storia” (1991: 41-54).

Anche questa volta l'osservazione di Forster mi pare ineccepibile e soprattutto decisiva, perché ci porta dritti al cuore del problema. Per lungo tempo –all'incirca fino ai primi decenni del Novecento– la forma del romanzo ha coinciso con la sequenza narrativa. Probabilmente non è molto, ma era quanto di più vicino a una forma il romanzo avesse da offrire. Le modalità enunciative e le strategie di presentazione della materia potevano essere molteplici (narratore onnisciente, narratore in prima persona, lettere, punto di vista limitato), il sistema dei personaggi, lo stile, il tono, la dimensione retorica potevano variare all'infinito; ma un investimento estetico e strutturale senza precedenti nell'organizzazione temporale definisce la forma romanzo al suo grado zero. Non è certo casuale che nel testo che inaugura il romanzo in senso moderno, *Robinson Crusoe*, uno dei primi atti del naufrago Robinson, una volta giunto sull'isola, sia quello di costruire un calendario.

All'inizio del suo monologo (che costituisce la seconda della quattro parti in cui è diviso *L'urlo e il furore*), Quentin Compson si sveglia e sente il ticchettio dell'orologio. Allora esce dal letto, sbatte il cristallo dell'orologio contro lo spigolo del cassetto, poi strappa le lancette e le butta via: "L'orologio continuava a ticchettare. Lo girai con la faccia in su, il vuoto quadrante con dietro le rotelle che facevano tictac, tictac, senza sapere perché [...]" (Faulkner, 1997: 71). Il gesto di Quentin Compson simboleggia il gesto distruttivo di tutto il modernismo contro "l'ordine del racconto": ordine capace, secondo Musil, di ridurre "a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita", e da cui "il romanzo ha tratto artisticamente vantaggio" (Musil, 1996: I, 739).

Quest'ordine è un flusso temporale unitario, oggettivo (anche quando a narrare è un personaggio della storia), in cui tutti gli eventi trovano posto; un flusso che segue la misura degli orologi e dei calendari, che produce una continuità senza buchi o fratture che non saranno prima o poi colmati; un flusso che ha un inizio e una fine. È la possibilità di istituire sicuri nessi temporali ("prima", "dopo", "mentre", "più tardi", "fino ad allora") e temporali-causali ("perché", "affinché"), secondo il modello *post hoc ergo propter hoc* di cui ha parlato Roland Barthes (1991: 95). La temporalità –lo sappiamo tutti– non è mai stata lineare, la narrazione ha sempre viaggiato con la massima libertà lungo la freccia del tempo, fermandosi, andando avanti, tornando indietro. Ma nel romanzo classico la configurazione –come ha affermato Ricoeur– "trasforma la successione degli eventi in una totalità significante", in un disegno coerente e perfettamente intelligibile anche quando non è lineare: "Comprendere la storia –scrive ancora Ricoeur– vuol dire comprendere come e perché gli episodi successivi hanno condotto a una determinata conclusione" (1986: 112). E la forma narrativa del romanzo è appunto una storia che si lascia comprendere, che si lascia seguire. La configurazione, insomma, "dà *forma* a ciò che è *informe*" (1986: 119, corsivo mio).

Come è già stato sottolineato innumerevoli volte, *L'urlo e il furore* è un romanzo in cui la storia *non* si lascia comprendere, *non* si lascia seguire. Due monologhi interiori tra i più estremi e irriducibili della storia letteraria, un terzo monologo che somiglia più a un soliloquio (vale a dire che ha un più marcato carattere verbale e comunicativo) e un quarto segmento a carico di un narratore in terza persona non arrivano a creare una continuità temporale intelligibile e significativa, per lo meno significativa in termini narrativi; non consentono al lettore di afferrare con sicurezza cosa è successo, a chi, quando e perché: un regime di entropia generalizzata, incrementato anche dalla legge di duplicazione onomastica (uno stesso nome o una stessa sequenza di suoni rimanda a due diversi personaggi) che governa l'universo fittizio della famiglia Compson.

3. COME È FATTO *L'URLO E IL FURORE*

Il principio che regge il primo monologo (il monologo di Benjy, l'idiota) è quel fenomeno che Genette definisce acronia: "l'evento senza data e senza età" (1976: 132). Anzi, a rigore non si tratta nemmeno di un evento, ma del frammento di un evento –svincolato, sconnesso– che galleggia per qualche riga o per qualche pagina e poi sprofonda per lasciare il posto al frammento di un altro evento, il quale dopo un po' si inabissa a sua volta per lasciare emergere il frammento di un terzo evento o per far riaffiorare un altro frammento del primo, e così via. E lo stesso "presente", quello che dovrebbe essere l'*hic et nunc* (la giornata del 7 aprile 1928), è continuamente spezzato dai grumi di passato, anche se i frammenti del presente compaiono nel testo secondo l'ordine cronologico. Dopo ripetute letture, è possibile mettere a fuoco alcuni dettagli che si ripetono e che consentono –ma sempre con grande incertezza– di raggruppare i frammenti in nuclei evenemenziali relativamente solidi ("il matrimonio di Caddy") o più spesso in coaguli temporali dai contorni fluidi ("Caddy usa il profumo", "Benjy piange al cancello"). Dettagli che dunque consentono di distinguere –ma, occorre ribadirlo, sempre in maniera balbettante– dei "prima" e dei "dopo".

È bene ricordare che i frammenti si susseguono su un "palcoscenico" che è la mente di Benjy: una mente che non possiede le categorie con cui di solito ordiniamo l'esperienza (successione, causalità, distinzione tra passato e presente...); una mente, insomma, non narrativa. E tuttavia la concatenazione di questi frammenti nel discorso, l'ordine secondo il quale affiorano, non è casuale. Un frammento si aggancia a quello che lo precede grazie a un'immagine o una sensazione (un gesto, un oggetto, un luogo, un odore) comune ad entrambi e che consente di associare, confondere, tempi differenti, come nell'esempio seguente:

–Se andiamo piano, sarà buio quando arriviamo, –disse Quentin.

–Io non vado piano, –disse Caddy. Andavamo su per la salita, ma Quentin non veniva. Era ancora giù al ruscello quando arrivammo dove si sentiva l'odore dei maiali [*pigs*]. Grugnivano e grufolavano nel truogolo [*trough*]. Jason ci seguiva, con le mani in tasca. Roskus mungeva la vacca [*cow*] sulla porta della stalla [*barn*].

Le vacche [cows] uscirono a salti dalla stalla [barn]

–Avanti, –disse T.P. –Grida ancora. Dài, che grido anch'io. Uuuuh–. Quentin diede un altro calcio. T.P. finì nel truogolo [*trough*] dove mangiavano i maiali [*pigs*] e vi restò lungo disteso (Faulkner, 1997: 18).

Nelle prime cinque righe (fino a “sulla porta della stalla”) è descritto un episodio che appartiene all'infanzia di Benjy, Caddy e Quentin; mentre le ultime tre righe si riferiscono a un altro momento della vicenda, il giorno del matrimonio di Caddy, che nel tempo della storia si situa molti anni dopo. Vediamo un altro esempio:

[...] Zitto, adesso, –disse Luster. –Ti ho già detto che non puoi andare lassù. Ti staccherebbero la testa con una di quelle palle. Torna qui, dài–. Mi tirò indietro. –Mettiti a sedere–. Mi misi a sedere e lui mi tolse le scarpe e mi rimboccò i calzoni. –Va' nell'acqua [*water*] a giocare, adesso, e vediamo se riesci a smetterla di sbavare e di frignare.

Tacqui ed entrai nell'acqua [water] e Roskus venne a dire che la cena era pronta e Caddy disse:

Non è ora di cena, ancora. Io non vengo.

Era tutta bagnata. Stavamo giocando nel ruscello [*branch*] e Caddy si sedette sui talloni e si bagnò il vestito e Versh disse:

–Stavolta tua mamma ti picchia perché ti sei bagnata il vestito (Faulkner, 1997: 15).

Anche in questo caso, fino a metà della quinta riga (“entrai nell'acqua”) il testo fa riferimento alla giornata del 7 aprile 1928, in cui Benjy compie 33 anni, mentre a partire da “e Roskus venne” è di un altro momento che si parla, ancora un frammento dell'episodio dell'infanzia già visto in precedenza.

Al di là di come funziona la mente di Benjy, in ogni caso, è il meccanismo che governa il testo di Faulkner che ci interessa. L'aggancio, il passaggio da una sequenza all'altra, non avviene attraverso nessi logici e/o temporali, sul piano della coerenza semantica e narrativa, ma a livello del significante: sia attraverso la ripresa letterale degli stessi termini (*cow*, *barn*), sia grazie a slittamenti metonimici che consentono di scivolare per esempio da “acqua” (*water*) a “ruscello” (*branch*).

Il meccanismo che abbiamo messo in luce nel monologo di Benjy (il procedere per associazioni secondo una sorta di montaggio analogico) può essere letto anche in un altro modo: come la condensazione di due sequenze narrative in una. A un certo punto, per esempio, Benjy e Caddy vanno a

consegnare una lettera di zio Maury alla sua amante, la signora Patterson:

Aspetta qui, –disse Caddy. [...] Torno subito. Dammi la lettera–. Lei mi tolse la lettera di tasca. –Tieni le mani in tasca–. Scavalcò il recinto con la lettera in mano e s'inoltrò tra i fiori bruni e fruscianti. La signora Patterson andò alla porta, l'aprì e rimase sulla soglia.

Il signor Patterson stava zappando tra i fiori verdi. Smise di zappare e mi guardò. La signora Patterson attraversò il giardino di corsa. Quando vidi i suoi occhi cominciai a piangere. Idiota, disse la signora Patterson, gliel'avevo detto di non mandarti più da solo [...] (Faulkner, 1997: 11-12).

Il paragrafo che introduce il signor Patterson narra un altro tempo, un'altra scena, parla di un'altra lettera, consegnata questa volta dal solo Benjy e che diversamente dalla prima– viene intercettata dal signor Patterson. Ma le due sequenze si presentano come una sola, come un'unica azione, come se un gesto fosse il seguito (logico e temporale) dell'altro, in una sorta di illusionismo garantito dal ritorno degli stessi nomi e dalla continuità del flusso linguistico. Con una differenza, tuttavia, che va rilevata: il paragrafo in cui affiora il signor Patterson è stampato in corsivo, non in tondo.

Si è molto parlato dell'impiego del corsivo nei primi due monologhi di *L'urlo e il furore*. Nel monologo di Benjy, il passaggio dal corsivo al tondo o dal tondo al corsivo segnala il passaggio da un tempo a un altro (da un qualunque tempo a un qualunque altro tempo). Sappiamo che Faulkner ha difeso strenuamente questa scelta contro il suo agente letterario Ben Wasson, il quale avrebbe voluto introdurre invece una riga bianca a segnalare ogni volta lo slittamento temporale; e l'ha difesa (in una lettera dell'estate 1929) soprattutto in nome della continuità, sebbene di una continuità paradossale, truccata: l'effetto doveva essere quello di una superficie apparentemente levigata e senza falle ma formata in realtà di elementi eterogenei incollati l'uno all'altro (Faulkner, 1977: 44).⁵

Anche nel monologo di Quentin l'impiego del corsivo segnala dei mutamenti di tempo, di contesto, ma lo fa in maniera più anarchica, meno sistematica. E del resto il monologo di Quentin funziona diversamente da quello di Benjy. Più che a una sinfonia di tempi, ci troviamo di fronte a una continua esplosione di interferenze che segue un ritmo irregolare, a elementi (nomi, spezzoni di frasi, dialoghi, micro-sequenze) che improvvisamente vediamo galleggiare in un contesto narrativo e sintattico che non è il loro. E il corsivo, in linea di massima, segnala tali interferenze, come nell'esempio seguente:

Quale ritratto di Gerald io che sono solo uno sullo *Dalton Ames oh amianto Quentin ha sparato* sfondo. Una cosa con delle ragazze. Le donne hanno veramente *sempre la sua voce sopra il cicaleccio voce che saliva* un'affinità con il male, per

⁵ Sulla storia testuale di *L'urlo e il furore*, si veda (Meriwether, 1970), dove è riprodotto anche un esempio dell'impaginazione proposta da Wasson (14).

credere che nessuna donna sia degna di fiducia, ma che certi uomini siano troppo innocenti per difendersi. Ragazze insignificanti. Lontane cugine a amiche di famiglia che il solo fatto di conoscerle investiva con una sorta di obbligo di sangue noblesse oblige. E lei là seduta a raccontarci [...] delle donne di Gerald in un *Quentin ha sparato a Herbert lui sparava la sua voce attraverso il pavimento della camera di Caddy* tono di compiaciuta approvazione (Faulkner, 1997: 93, traduzione lievemente modificata).

Come ci ricorda Saussure, uno dei limiti del linguaggio è che non possiamo pronunciare due suoni nello stesso tempo; e nemmeno scrivere –o leggere– due segni o due parole nello stesso spazio. Senza arrivare al sincretismo lessicale di Joyce, Faulkner preme contro quel limite e lo fa attaccando la frase, l'organismo basilare del discorso, l'embrione di ogni sintagmatica narrativa, emblema della legge secondo la quale siamo sempre costretti a dire una cosa dopo l'altra, a tradurre la simultaneità in sequenza. Quelle che ho chiamato interferenze –che corrispondono spesso, anche se non sempre, alle parti in corsivo– sono frammenti, resti, tronconi che a loro volta spezzano la concatenazione sintattica e grammaticale, separando il verbo dal complemento, il sostantivo dalla preposizione a cui è legato. E che riflettono i continui corto circuiti nella mente di Quentin, per cui Gerald, suo compagno di corso a Harvard, si sovrappone a Dalton Ames, l'uomo con cui Caddy “ha perso la verginità”, il quale a sua volta si sovrappone a Herbert, il futuro marito di Caddy.

Anche qui –ma questa volta a livello delle microstrutture– abbiamo due o forse più formazioni che diventano una. E la lettura ci obbliga ogni volta a separare ciò che è unito, a congiungere ciò che è separato, a ricostituire –dove possibile– i nuclei sintattici perduti: “Quale ritratto di Gerald io che sono solo uno sullo sfondo”, “Quentin ha sparato a Herbert”, “Le donne hanno un'affinità con il male”, e così via. Riordino alla fine del quale, comunque, rimangono molti atomi sospesi nel nulla, molte frasi spezzate o incomplete.

È la coscienza di Quentin aggredita da ogni parte dalle schegge del suo mondo in frantumi. Faulkner ha spesso parlato del corsivo come di un espediente per facilitare il lavoro ai suoi lettori, e in effetti –via via che procediamo nella lettura– funziona anche come una specie di campanello. Ma il corsivo consente soprattutto di rendere l'azione simultanea di quelle schegge, che probabilmente, senza quel segno supplementare, sarebbe stata illeggibile in un duplice senso: perché troppo oscura, ma anche perché non visibile. E per asservirlo a questo scopo, Faulkner si appropria del suo valore convenzionale, che è –come sappiamo– quello di segnalare parole con uno statuto diverso rispetto al resto del testo: parole straniere, parole di un altro soggetto, parole utilizzate in un'accezione sviata. In un senso diverso rispetto a quello delle norme tipografiche, anche nel testo di Faulkner il corsivo segnala l'irruzione di “corpi estranei”.

In lunghi passi del monologo di Quentin (la sezione più ardua e spericolata del romanzo), la punteggiatura è eliminata: scene, frammenti di memoria, brani di conversazioni vissuti o forse solo immaginati si rovesciano uno sull'altro in un continuum indifferenziato, senza pause, senza confini interni. Quentin è un ventriloquo, la sua identità è labile, porosa, e le voci di molti personaggi parlano dentro e attraverso la sua voce, perché non solo le formule introduttive (disse, risposi...) si contraggono al massimo o addirittura cadono, ma i segni tipografici generalmente utilizzati per distinguere i diversi soggetti dell'enunciazione vengono sistematicamente eliminati. Anche grazie al lasciapassare fornito dal monologo interiore –registrazione senza ordine di stati psichici, più vicina al linguaggio del sogno così come è stato descritto da Freud che allo svolgimento logico del pensiero diurno– la sintassi può esplodere.

Tutta l'operazione del modernismo, in effetti, tocca le fondamenta linguistiche e sintattiche della forma narrativa: la struttura della frase, la punteggiatura, la concatenazione delle frasi nel discorso, la natura successiva, sintagmatica, del linguaggio. Così riassume questo contagioso e inarrestabile sgretolamento Forster: sta parlando di Gertrude Stein, ma le sue considerazioni posso essere estese benissimo a Faulkner.

È decisa ad abolire completamente [...] la sequenza della cronologia [...]. Ma non può farlo senza abolire anche la sequenza delle frasi, Abolizione che a sua volta non ha il minimo effetto se non si abolisce anche l'ordine delle parole nella frase, fatto che porta a sua volta all'abolizione dell'ordine delle lettere o dei suoni delle parole (1991: 54).

Questo solleva un problema cruciale. “Leggendo *L'urlo e il furore* –ha scritto Sartre– si è colpiti anzitutto dalle bizzarrie della tecnica. Perché Faulkner ha spezzato il tempo della sua storia e ne ha confusi i frammenti? [...] Il lettore è tentato di cercare riferimenti e di ristabilire per proprio conto la cronologia [...]” (1960: 6). Di tali cronologie brulicano i saggi sul romanzo di Faulkner, che ci presentano liste così concepite: “La morte della nonna; “A Benjy viene cambiato nome”; “Benjy e Caddy consegnano la lettera alla signora Patterson (23 dicembre)”; o ancora: “Caddy sul dondolo”; “Benjy dorme da solo (1908)”; “Caddy perde la verginità (1909)”... eccetera eccetera.⁶ Liste che cercano (sempre con margini di incertezza, con discrepanze più o meno significative tra l'una e l'altra) di normalizzare il testo, esercitando quella che Ricoeur definisce una “violenza dell'interpretazione” (1986: 111). Perché se Faulkner ha abolito la cronologia e la coerenza temporale, restaurarle rischia di essere un atto di lettura in qualche modo *contro*

⁶ Si veda per esempio Cowan (a cura di) (1968: 103-108). A questo proposito, bisogna almeno menzionare la cosiddetta Appendice Compson (“I Compson: 1699-1945”), ossia la genealogia che Faulkner scrive nel 1945, in occasione dell'antologia *The Portable Faulkner* pubblicata dall'editore Viking, e che contiene riferimenti indiretti anche ad altri testi di Faulkner in cui ricompare la famiglia Compson (*Assalonne, Assalonne!*, uscito nel 1936, e alcuni racconti). Nel 1946, una nuova edizione di *L'urlo e il furore* pubblicata dalla Modern Library include l'Appendice, collocandola addirittura in apertura. Ma l'insieme di aggiunte, dettagli, precisazioni, contraddizioni, balzi in avanti e all'indietro che caratterizza l'Appendice non può essere affrontato in poche righe. Si veda ancora (Meriwether, 1970: soprattutto 25-29).

il testo. E d'altronde, il romanzo è ancora intelligibile senza la ricostruzione –alle sue spalle– di un ordine narrativo?

4. FAULKNER NOSTRO CONTEMPORANEO?

Lo spazio a mia disposizione non mi consente di affrontare tutte le questioni legate al *perché* – attraverso quali tracciati più o meno sotterranei, attraverso quali convergenze storiche, culturali, tecnologiche, scientifiche– all'inizio del Novecento il tempo diventi un problema per molti romanzieri, non solo per Faulkner.⁷ Ma bisogna almeno sottolineare che, come ci insegna Aristotele e come molti dopo di lui hanno ribadito, l'ordine del racconto coincide in qualche modo con l'ordine della mimesi. Anzi, nella lettura di Aristotele fornita in *Tempo e racconto*, Ricoeur insiste ripetutamente sulla “quasi identificazione tra [...] imitazione o rappresentazione di azioni e connessione dei fatti”, ossia tra *mimesis* e *mythos* (1986: 61).⁸

L'operazione del modernismo, allora, è anche un'interrogazione angosciata sui limiti della rappresentazione; una denuncia del carattere convenzionale della forma narrativa, dei procedimenti e dei modelli che l'Ottocento aveva elevato a paradigma. Il racconto ben costruito, il racconto che “funziona”, dove tutto torna secondo la legge della verosimiglianza, non sarebbe altro che il tentativo di far coincidere quanto si scrive con un'immagine preconstituita, schematica e addomesticata della realtà.

I diari di Virginia Woolf, per fare solo un esempio, sono attraversati in maniera quasi ossessiva da quell'interrogazione e dalla ricerca di un *altro* realismo: “[...] non ho il dono della «realtà». –scrive nel giugno 1923– Io de-sostanzio, in qualche modo volontariamente, perché non mi fido della realtà, del suo essere a buon mercato. Ma per andare oltre. Ho il potere di esprimere la vera realtà?” (Woolf, 2009). C'è insomma la consapevolezza o la presa d'atto che se mai la vita umana ha avuto un inizio, un centro, una fine, se mai il tempo esistenziale ha coinciso con il ritmo regolare degli orologi e dei calendari, all'inizio del Novecento non è più così. A circa quindici anni di distanza dall'annotazione di Woolf, nel saggio che abbiamo già citato, Sartre fa considerazioni per certi versi analoghe:

Tale è il tempo di Faulkner. Non lo si riconosce, forse? Questo presente indicibile, e che fa acqua da tutte le parti, queste brusche invasioni del passato, *quest'ordine affettivo, opposto all'ordine intellettuale e volontario che è cronologico ma che non aderisce alla realtà*, questi ricordi, angosce mostruose e discontinue [...] (Sartre, 1960: 9, corsivi miei).

⁷ Su questo insieme di problemi, si vedano almeno (Kern, 1988, e Lavagetto, 2000).

⁸ Ricoeur si basa d'altronde sul testo della Poetica: “Così dunque mimesi dell'azione è l'intrigo” (1450 a 1). Sulle relazioni tra mimesi e racconto si veda anche (Prendergast, 1986: soprattutto 212-253).

È anche per scardinare le convenzioni del realismo ottocentesco, per “aderire alla realtà”, come dice Sartre, in tutt’altri termini, che il modernismo elabora testi oscuri, macchine complesse che sfidano la leggibilità, che rendono impossibile qualunque forma di immersione “ingenua” nella vicenda, che disintegrano le abitudini e i codici dei lettori, per far loro esperire *direttamente* un mondo diventato caotico, inafferrabile e multidimensionale (Musil).

Ma se questo è vero, c’è una domanda che non possiamo eludere, e che ci riporta al nostro punto di partenza. Dopo che il postmoderno ha rimescolato tutte le carte, in rottura e al tempo stesso in continuità con il modernismo;⁹ e dopo che anche il postmoderno – si sente dire da più parti – è in via di liquidazione, l’impressione è che quelle macchine complesse e oscure, volutamente difficili, non interessino quasi più a nessuno, che non costituiscano più un’esperienza con cui, in un modo o in un altro, fare oggi i conti. L’impressione è quella di un “ritorno all’ordine narrativo”, di una ostinata volontà di ritrovare a tutti i costi una fiducia nella forza epica e mitica della parola, e di una diffidenza nei confronti di ciò che –con una indebita generalizzazione, me ne rendo conto– possiamo chiamare avanguardia storica: troppo impervia, troppo sofisticata, troppo formalista, troppo radicale, troppo distruttiva, troppo elitaria, troppo “high brow”. O, addirittura, di una sorta di grande balzo all’indietro, se non di rimozione, per cui è come se tra la frastagliata geografia del postmoderno e il romanzo ottocentesco si estendesse una *terra di nessuno*; come se quella che credevamo una rivoluzione senza ritorno si rivelasse in verità poco più di un incidente di percorso.¹⁰ Anche questi sono problemi troppo complessi per essere affrontati in una conclusione. Ma forse, sulla domanda a cui accennavo, è venuto il momento di riflettere seriamente: è Faulkner, come Shakespeare, ancora *nostro contemporaneo*?

⁹ Discutendo il libro di Jameson *Una modernità singolare*, Christopher Prendergast (2003) compie un’analisi lucidissima di alcune di queste fratture e di queste continuità.

¹⁰ È un’impressione che si ricava fortemente, per esempio, leggendo il pur interessante *New Italian Epic* del collettivo Wu Ming (2009)

BIBLIOGRAFIA

- Aristotele (1987). *Poetica* (trad. D. Lanza). Milano: Rizzoli.
- Barthes, R. (1976). Introduzione all'analisi strutturale dei racconti. In *L'avventura semiologica* (pp. 81-122). Torino: Einaudi.
- (1980). *Barthes di Roland Barthes*. Torino: Einaudi.
- Blotner, J. (1972). *Faulkner. A Biography* (2 voll.). New York: Random House.
- (Ed.) (1977). *Selected Letters of William Faulkner*. New York: Random House.
- Cowan, M. H. (Ed.) (1968). *Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Day, D. (1973). Introduction. In Faulkner, W. *Flags in the Dust* (pp.vii-xi). New York: Random House.
- Faulkner, W. (1997). *L'urlo e il furore* (trad. V. Mantovani). Torino: Einaudi, (con, in appendice, "I Compson: 1699-1945").
- Forster, E.M. (1991). *Aspetti del romanzo*. Milano: Garzanti.
- (2008). *The BBC Talks of E.M. Forster, 1928-1960. A Selected Edition* (A cura di M. Lago, L.K. Hughes, E. McLeods Walls). Columbia: University of Missouri Press.
- Genette, G. (1976). *Figure III*. Torino: Einaudi.
- Gray, R. (2004). *The Life of William Faulkner*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell.
- James, H. (1995). *La cifra nel tappeto* (trad. L. Formigari). Milano: Passigli.
- Kern, S. (1988). *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: il Mulino.
- Kott, J. (2002). *Shakespeare nostro contemporaneo*. Milano: Feltrinelli.

Lavagetto, M. (2000). Svevo e la crisi del romanzo europeo. In Asor Rosa, A. (Ed.), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo* (pp. 245-267). Torino: Einaudi.

Meriwether, J. B. (1970). The Textual History of *The Sound and the Fury*. In J.B. Meriwether (Ed.), *The Merrill Studies in The Sound and the Fury* (pp.1-32), Columbus, Ohio: Merrill.

Musil, R. (1996). *L'uomo senza qualità* (2 voll.) (trad. A Rho, G. Benedetti, L. Castaldi). Torino: Einaudi.

Prendergast, C. (1986). *The Order of Mimesis*, Cambridge, London, New York: Cambridge University Press.

– (2003). Codeword Modernity, *New Left Review*, 24 (November-December), 95-111.

Ricoeur, P. (1986). *Tempo e racconto*, I, Milano: Jaka Book.

Sartre, J.P.(1960). A proposito de «L'urlo e il furore». La temporalità in Faulkner. In Id., *Che cos'è la letteratura?* (pp. 6-13). Milano: il Saggiatore.

Woolf, V. (2009). *Diario di una scrittrice* (trad. G. De Carlo e A. Lombardi Bom) Roma: Minimum fax.

Wu Ming (2009). *New Italian Epic*. Torino: Einaudi.



Vzpomínky / Memories, philip.bitnar

Conmemoraciones



NELSON RODRIGUES
(1912 – 1980)

Genio, libertario, tarado, reaccionario. Son estos algunos de los adjetivos que suelen utilizarse para describir a esta figura mayor de las letras brasileñas que celebra el centenario de su nacimiento este año.

Nacido el 23 de agosto de 1912, en Recife, estado del Pernambuco, Nelson Rodrigues pronto se traslada al Río de Janeiro, dónde pasa casi toda su vida y dónde encuentra la inspiración para sus crónicas, novelas, cuentos y piezas teatrales.

Periodista desde los 13 años (se estrena en *A Manhã*, propiedad de su padre Mário Rodrigues), elige trabajar en el ámbito de la crónica policial y sólo más tarde inicia su actividad como cronista deportivo. Pronto se convierte en una absoluta referencia de este género, destacándose por sus crónicas futbolísticas.

La perspicacia realista que revela en sus textos periodísticos, aliada a una expresión cercana a la calle, a un notable e irónico sentido de humor y a una vena fantasiosa y creativa, son características que transporta para sus obras teatrales en las que representa a los dramas cotidianos del pueblo brasileño.

A Nelson Rodrigues, quién se definía a sí mismo como ángel pornográfico, niño que veía el amor a través del ojo de la cerradura, se le podría justificadamente apodar de *voyeur* que reinventó la sociedad y la dramaturgia del Brasil.

La lista de eventos destinados a celebrar los cien años del nacimiento del autor es larga y diversificada y mencionaremos en seguida apenas algunos de ellos.

La Fundação Nacional das Artes (Funarte) ha patrocinado la puesta en escena de sus 17 piezas teatrales, proyecto para el cual ha invitado a compañías teatrales de todo el país. Ha promocionado también la edición de traducciones de algunos de los textos del autor al inglés, español, alemán y otras lenguas.

En <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues> podrá encontrarse además un acervo variado de material referente a la vida y obra de Nelson Rodrigues, conteniendo desde textos y vídeos sobre el autor a fotos de puestas en escena de sus piezas.

Itaú Cultural, por su parte, ha organizado la exposición *Ocupação*, basada en la vida del autor, la cual, después de haber sido presentada en São Paulo, se traslada ahora a Recife. Para una interesante visita virtual consultar <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/>.

A su vez, ña editorial Nova Fronteira ha empezado a reeditar las obras dramáticas y en prosa del autor, proyecto que deberá concluirse hasta el 23 de agosto de 2013, fecha en la que Nelson Rodrigues cumpliría 101 años. La misma editorial publicará aún algunos textos inéditos del autor.

Cabe hacer una mención final a la escuela de samba Unidos do Viradouro que, en el Carnaval de 2012, presentó una coreografía inspirada en *Bonitinha mas ordinaria*, texto clásico del dramaturgo.

ROBERTO VIDAL BOLAÑO
(1950 – 2002)

Responsable con mucho de la profesionalización y reconocimiento del teatro gallego, Vidal Bolaño será motivo de homenaje por parte de la Real Academia Gallega en 2013, año cuyo Día de las Letras Gallegas (17 de mayo) estará dedicado a la figura de este multipremiado autor teatral que nació y murió en Santiago de Compostela, España.

Gran parte de esta celebración recae en el Centro Dramático Gallego con la puesta en escena de *Dias sen gloria*, escrita en 1992, y *Touporroutou da lúa e do sol*.

La programación podrá consultarse en la página del propio CDG: <http://www.centrodramatico.org/cdg/?lg=gal>.

Por su parte, la Consellería de Cultura e Educación (<http://cultura.xunta.es/>), a través de su Salón

Teatro tiene preparadas las jornadas *Roberto Vidal Bolaño: una memoria audiovisual*, consistente en la proyección de grabaciones de las diferentes producciones teatrales de Vidal Bolaño, conducidas por un especialista en la obra de esta figura clave de las letras de Galicia.

HERMANN HESSE
(1877 – 1962)

El Nobel de Literatura de 1946 cumple 50 años de fallecido, por tal motivo, las diferentes instituciones encargadas de custodiar o promover el legado de este escritor alemán han llevado a cabo un amplio programa de actividades que incluyen desde visitar los sitios donde vivió el creador de *El lobo estepario* hasta admirar sus habilidades pictóricas o ver sus objetos personales.

El Hermann Hesse Höri Museum brinda la oportunidad de unas caminatas literarias a cargo de la periodista Andrea Dietz y el historiador Wolfgang Schuler por la zona de la península Höri, junto al lago de Constanza, donde el creador tuvo su "primer taller legítimo" a partir de 1904: <http://www.hermann-hesse-hoeri-museum.de/>.

Hesse fue un prolífico pintor y el Museum Hermann Hesse Montagnola ofrece la exposición «*Flying over the borders*» – *Hermann Hesse as painter* donde es posible admirar una cuidada selección de 160 obras así como piezas que se exhiben por primera vez en esta ciudad donde más tiempo vivió:

<http://www.hessemontagnola.ch/index.php?node=28&lng=4&rif=484673eed7>.

Si no es posible viajar pero se desea homenajear de forma particular al autor, es posible ver videos y fotografías de él en <http://www.hermann-hesse.de/multimedia>.

AIMÉ CÉSAIRE
(1913 – 2008)

La celebración del natalicio del poeta de Martinica, ideólogo de los conceptos de negritud, de lo antillano y de la criollización en todo el mundo, ha comenzado desde 2011 con la transformación del Institut Aimé Césaire des Lettres et des Arts des Amériques et de l'Afrique en Fondation Aimé Césaire en la ciudad que lo vio morir Fort-de-France. Durante el curso 2012-2013 el Festival itinérant MARGOSE lleva a cabo su programa "Préparation 100naire Aimé Césaire" con el apoyo de instituciones como la

UNESCO o la Organisation internationale de la Francophonie (OIF), el cual incluye desde alegatos sobre los derechos humanos hasta encuentros poéticos, música y cocina. La página www.margose-festival.com proporciona el programa de eventos.

A su vez, la Université Paris-Sorbonne llevará a cabo del 4 al 11 de septiembre de 2013 el coloquio Césaire 2013: parole due bajo tres ejes: leer, enseñar y puesta en escena. Se pretende la reunión de escritores, artistas, investigadores y profesores para reflexionar sobre la obra de este poeta que va más allá de los límites identitarios a los que a menudo se le reduce. Más información sobre el coloquio en (<http://www.ccic-cerisy.asso.fr/>) o con Anne.Douaire@paris-sorbonne.fr.

VICENT ANDRÉS ESTELLÉS (1924 – 1993)

Estellés es conocido sobre todo por lo mucho que se ha musicalizado su obra poética, sin embargo, es indudable lo que contribuyó a la renovación de la poesía contemporánea en Valencia (España), de donde es oriundo.

Con motivo del vigésimo aniversario de su muerte, le estará dedicada la Feste por la Llengua de la primavera de 2013, la cual es organizada por la Federació Escola Valenciana como parte de su exitosa Les Trobades d'Escoles en Valencia.

Estos encuentros, únicos en Europa porque involucran a los miembros de todas las comarcas, poseen un fuerte objetivo didáctico y llegan a tener hasta 200 mil interesados en conocer y difundir la vida y obra de un autor no solo con actividades para especialistas sino desde las aulas.

En esta ocasión se tendrá como base el poema "Assumirás la veu del d'un poble" de Estellés. El calendario de actividades estará disponible en <http://www.escolavalenciana.com/>.

FERNANDO PESSOA (1888 – 1935)

El genio portugués de los heterónimos cumpliría 125 años de su natalicio en Lisboa en 2013, por tal motivo, será uno de los invitados de honor de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, que se realizará del 17 de abril al 2 de mayo y estará dedicada a Portugal.

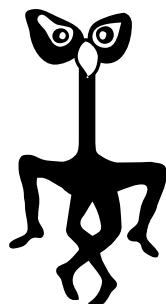
Para sumarse al festejo, la revista *Portuguese Literary & Cultural Studies*, de la Universidad de Massachusetts, EUA, le dedicará su número 28, bajo el título "Fernando Pessoa as English Reader and Writer". El call for paper se encuentra abierto hasta febrero de 2013. (<http://www.portstudies.umassd.edu/plcs/plcs28.htm>).

Sin embargo, la celebración ya comenzó esta primavera de 2012 con la aparición de una revista dedicada exclusivamente a la vida y obra de este gran literato, se trata de *Pessoa Plural*, integrada por miembros de las Universidades Brown, Utrecht y De los Andes:

http://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/pessoaplural/index.html.

Asimismo, esta fecha especial es un buen momento para hacer una visita a la biblioteca particular de Pessoa, la cual se conserva en su totalidad y ha sido digitalizada: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/bdigital/index/index.htm>.

reseñas
reviews





Memoria, Daquella manera

Reseña de Hans Lauge Hansen y
Juan Carlos Cruz Suárez (eds.). *La
memoria novelada. Hibridación de
géneros y metaficción en la novela
española sobre la guerra civil y el
franquismo (2000-2010)*. Bern:
Peter Lang, 2012, 270 págs.

ANTONIO ALÍAS
Universidad de Granada, España

Reunir en un volumen de carácter académico diversos trabajos donde se relacionan los tópicos “literatura” y “memoria”, puede resultar hoy día un excedente en la producción de cierta *intelligentsia* que, posicionada a partir del desencuentro político en España por la recuperación de la memoria en torno a la Ley 52/2007 del 26 de diciembre, poco o nada añade a lo ya dicho en otras tantas obras y ensayos publicados durante los últimos diez años. Si, además, en él se matizan los conceptos, esto es, que la *literatura* aquí referida sea la “narrativa española contemporánea” y la *memoria* propiamente adjetivada como “histórica” (para distinguirse de otras *memorias*: aquella que, más allá del proceso jurídico abierto para la reparación de las víctimas de la Guerra Civil cuya dignidad todavía no ha sido restituida por el Estado español, es “la formación de una identidad cívico-social y de una ciudadanía respetuosa con la cultura de la legalidad, la democracia y los derechos humanos”, como esgrime Escudero Alday (2011: 8)), el conjunto se antoja uno de esos numerosos estudios académicos donde las novelas analizadas cargarían con una responsabilidad –innecesaria, por otra parte– de representar un pasado justo en un presente juicioso. Y no se trata de restarle valores éticos y sociales a la literatura, pues toda creación discursiva es siempre un emprendimiento vital, aunque sí de discernir competencias y usos respecto de otros ámbitos. Por ello *La memoria novelada*, a pesar de responder a estos rasgos –reunión de análisis sobre memoria histórica y narrativa española–, se limita a reflexionar críticamente –ni jurídica ni políticamente– sobre los modos de hacer literarios en términos de memoria. Estamos, entonces, ante una obra que atiende a una literatura histórica, diría incluso que es más una aproximación a las maneras o formas de escritura actuales, que el empeño por encontrar cualquier vínculo entre la ficción y los hechos acaecidos durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. De ahí que el libro que aquí se presenta no sea otra cosa que un planteamiento estético o, como se afirma en su introducción, el abordaje a “una nueva narrativa histórica” para comprendernos a nosotros mismos desde nuestro tiempo. Una cuestión ésta que, probablemente, se dirija al devenir de la creación literaria y no al rescate de un pasado acontecido.

A partir de este presupuesto *La memoria novelada* se articula en torno al debate memorialístico surgido en el panorama cultural español de la última década por partida doble. En primer lugar desde el plano discursivo, ya que el volumen es fruto de un homónimo congreso internacional celebrado en noviembre de 2010 en la Universidad de Aarhus (Dinamarca). Esta particularidad, sin embargo, marca la genealogía de los discursos académicos que aquí se contienen: cómo las distintas aportaciones individuales se transforman en las partes de un debate que se escenifica (el congreso) y, luego tras el puntual encuentro, estas pasan a ser capítulos de una obra crítica (el libro). Por un lado, se observan las líneas expresivas que van de la individualidad a la colectividad; por otro la transición desde un acto eventual hacia lo atemporal de la escritura. En este sentido, la justificación de esta publicación tiene que ver con una cuestión de

memoria, en este caso con la intención de abrir democráticamente el debate de la tan traída memoria histórica no sólo en el ámbito académico, sino también hacia una comunidad científica más amplia. Es lo que los propios editores denominan “espacio dialéctico” o “auténtico intercambio de ideas”. El libro *La memoria novelada*, pues, como medio y participación sobre un debate (el de la recuperación de la memoria histórica) todavía abierto.

Desde luego, este trabajo también conlleva una serie de consecuencias desde el punto de vista político. El simple hecho de propiciar un debate externo (entiéndase aquí *fuera* de las instituciones españolas), supone una toma de posición respecto al debate que sobre la memoria se centraliza en España. Así, tanto la distinta procedencia de sus autores (Dinamarca, Suecia, España e Italia) como la edición de carácter internacional (en la prestigiosa editorial Peter Lang) ayuda a una visión distanciada, plural y generalizada de algo que, en principio, parece concreto o, al menos, de escaso interés para las culturas no hispanohablantes. Y este es uno de los aciertos de la obra. Pero lo realmente importante es que, en cada capítulo, se propone una revisión a todo un canon –por no aceptar a un fenómeno todavía vigente, como confirman las recientes novelas de Andrés Trapiello y Javier Cercas– compuesto por aquellas obras narrativas cuya temática sobre Guerra Civil y posguerra las predisponen como reescritura y discurso de memoria (olvidada) tras una transición también lejana ya en el tiempo. Con frecuencia *Soldados de Salamina*, *Anatomía de un instante* y las últimas obras de Isaac Rosa o Antonio Muñoz Molina se convierten en el eje de reflexión, como ya se ha dicho, no sólo sobre su contenido, lo que sería obvio –y las emparentarían con cualquier novela que desde finales de los años setenta se viene publicando sobre esta temática–, sino en la misma forma de plantear sus escrituras en tanto que metanarrativas. Por lo mismo resulta adecuada la inclusión del epígrafe de lo que se ha convenido en denominar *Narraciones no-memorialistas*, es decir, estudios que tienen en cuenta una producción literaria que abre nuevas sendas para la memoria interdiscursiva, aunque no incida de forma directa sobre aspectos de la historia contemporánea española. Con claridad se quiere hacer un guiño al que ha sido, hasta ahora, el otro gran fenómeno de las letras españolas, la Generación Nocilla, lo que detalla críticamente un completo y ultimísimo análisis de nuestras narrativas. De un modo u otro, todos estos artefactos narrativos serían las partes activas de una “estética de memoria” (histórica) que replantea razones ideológicas, históricas y políticas, al tiempo que es llevada al extremo de la representación artístico-literaria.

Sin duda, *La memoria novelada* es un espacio acotado en el que no tiene cabida la totalidad de los trabajos que comprenden los tópicos memorialísticos en la producción literaria española de estos años, pero sí es una aportación estimable que viene a complementar a otros estudios críticos sobre el asunto. Que la incursión sea, *a priori*, una puesta en común desde un acontecimiento académico foráneo, dice mucho

de lo inagotable de los debates estéticos más allá de su interés local.

BIBLIOGRAFÍA

Escudero Alday, R. (coord.). (2011). *Diccionario de la memoria histórica. Conceptos contra el olvido*. Madrid: Los libros de la Catarata.



Old #brain slides #Neuroscience #immunohistochemistry, lloydabell34

Reseña de Edmond Cros, *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*. Paris: L'Harmattan, 2011, 182 págs.

BLANCA FERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Granada, España

Este último libro de Edmond Cros podría inscribirse en la eterna disputa que aparece regularmente en el campo de las humanidades contra las incursiones científicas. Estas, que suelen ser rebatidas con armamento de la casa, suelen verse acusadas de desatender un “resto humano” que parece que nunca nos explican de manera satisfactoria. O al revés. Porque si somos fieles al orden que se plantea en el libro, parece que es la ciencia, la neurociencia en este caso, la que necesita de la ayuda de otros modelos como el psicoanálisis, la sociología, la historia y la crítica textual (por muy científicas que sean éstas también) para llegar a conclusiones más profundas y satisfactorias. La intención que subyace y da origen al libro de Cros, *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, es dar respuesta a la obra de Lionel Naccache, *Le nouvelle inconscient* (París, 2006), y proponer como alternativa una reconsideración de Freud que le llevará a plantear una idea de la conciencia, en función de un modelo semiótico.

La obra de Naccache, titulada *Freud: le Christophe Colombo de la neuroscience*, supondría un reto para Cros por varios motivos, pero principalmente parece movido por el hecho de que la neurociencia desplace de su lugar de importancia las aportaciones que fundaron el psicoanálisis, discutiéndolas desde posiciones no muy expertas y sí bastante seguras de sí mismas, de manera contundente, tal y como se desprende de algunas reacciones de la crítica: “Voici un ouvrage qui bousculera bien des certitudes” (Galinié, 2008). La postura de Cros en este libro recuerda mucho a la de quien, por ser muy experimentado y conocedor del género humano, no confía en el “último invento” que suele ser contemplado con una admiración ingenua por parte de la mayoría. Frente a los avances de la neurociencia que es capaz ya de situar físicamente en el cerebro los procesos que dan lugar a nuestra vida mental, entre otras muchos hallazgos, Cros vuelve a la artesanía del análisis de los textos, de los discursos de los pacientes, y de indagar en las causas exógenas de las patologías en el gran texto-mundo.

Y es que este camino que pretende explicar la psique humana a través de su manifestación privilegiada, el habla, es capaz de mayor riqueza en sus conclusiones porque contempla aquellos elementos no fisiológicos que condicionan la configuración de nuestras conciencias: el enorme peso de las circunstancias históricas y sociales. Cros reclama el papel central de estos factores imprescindibles desde el punto de vista de alguien cuya formación está modelada por las propuestas del psicoanálisis, del marxismo y del estructuralismo, con ecos de la filosofía del lenguaje. Sin embargo, el punto de partida de Lionel Naccache es absolutamente distinto, al tratarse de un médico, neurólogo, fisiólogo e investigador en ciencias cognitivas.

Las desavenencias parten obviamente de esta gran diferencia en la formación. Frente a las explicaciones físicas y fisiológicas, lo que Cros propone es activar aquellos elementos de la vida entre los

humanos que nos permiten explicarnos nuestra interioridad de tal manera que nuestra especificidad como especie se vea realmente reflejada: es decir, le reprocha, en primer lugar, que no haya considerado los aspectos sociohistóricos de los pacientes examinados. El segundo de los reproches es el olvido del papel fundamental del lenguaje en relación con la conciencia, y que, al parecer de Cros

témoigne d'une certain légèreté, voire d'un méconnaissance, qui lui interdisent d'examiner sérieusement certaines des propositions de S. Freud, qu'il place cependant au centre de la polémique qu'il engage avec le père de la psychanalyse (Cros, 2011:11).

La centralidad del lenguaje permite a Cros hacer uso de toda una batería teórica que va desde el contexto intelectual de finales del siglo XIX y principios del XX en el que se fraguaron el psicoanálisis y la lingüística de Saussure, pasando por las vanguardias, a la crítica de la ideología de Bajtín hasta los estructuralistas y postestructuralistas como Lacan, Barthes, etc., para ofrecer un modelo semiótico que explique el funcionamiento de la conciencia.

Cros denuncia que el modelo de la neurociencia olvida las relaciones con el sistema de afectos, los mecanismos de la memoria o los soportes que permiten que el contenido de las representaciones mentales se fije y funcione:

Je pense simplement, comme je l'ai déjà dit, que le lieu à partir duquel elles parlent laisse dans l'ombre ce que j'appellerais volontiers des points aveugles; les objectifs qu'elles se donnent en permettent pas de prendre en compte l'ensemble des données que sont à considérer lorsqu'on cherche à comprendre comment s'institue et comment fonctionne une conscience (Cros, 2011: 86).

La manera insuficiente de abordar el problema de la conciencia de Naccache, de la que Cros sólo reconoce su eficacia en la explicación de los procesos de percepción, haría cojear las conclusiones en torno a las representaciones mentales que conformarían la conciencia. Cros subraya dos elementos del pensamiento freudiano a los que Naccache da de lado: la distinción entre la impresión en la retina y la sensación, y el esquema psicológico de la representación de la palabra.

En dicho esquema hallaríamos la suma de la imagen sonora de la palabra y de la representación visual del objeto. Este modelo de representación mental de la palabra, como explica Cros en los primeros capítulos, es consecuencia del contexto científico y del pensamiento de finales del siglo XIX y principios del XX. Cuando Saussure habla de imágenes acústicas, constatando el hecho de que podamos hablar con nosotros mismos sin necesidad de pronunciar ningún sonido, está manifestando toda esa cultura de la sinestesia cuyas consecuencias llegarán hasta el arte abstracto.

Cros subraya el paralelismo entre la idea freudiana de la representación mental de la palabra y de la lingüística de Saussure y la revolución del arte no figurativo. La liberación del color o de las formas es un buen ejemplo de la liberación de los significantes, que Saussure enunció al señalar la arbitrariedad que une las dos caras del signo. En la aplicación al estudio de la conciencia nos demostraría cómo la representación mental de la palabra a través del signo lingüístico sería una unión de un concepto y una imagen acústica, y no de una cosa y una palabra.

El segundo capítulo del libro se centra en demostrar cómo Naccache no domina la teoría freudiana aunque la discuta en su libro. Así Cros rebate las posiciones del neurólogo en torno a conceptos como la inhibición, la evanescencia, los movimientos pulsionales o hasta la crítica al inconsciente de Freud, que el neurólogo considera demasiado consciente.

Una vez establecidos los puntos débiles de la aproximación de la neurociencia, el autor se centrará en explicar su propia concepción de la conciencia. En primer lugar hay que destacar el papel de la lengua. Clave de la teoría del siglo XX, influenciada por la filosofía del lenguaje y que Cros evoca aquí con una sentencia que entresaca del pensamiento de Benveniste: “A través de la lengua es como el hombre se erige en sujeto” (Cros, 2011: 135), el lugar de la lengua y del habla será absolutamente central. La propuesta de este libro surge desde una perspectiva lacaniana, vuelve a una lectura de Freud que parte de la lingüística, y propone un análisis de la conciencia a través de la manifestación que nos la hace inteligible: el habla, el discurso... con los que, según Lacan, compartiría una misma estructura.

De ahí viene la necesidad de estudiar el funcionamiento de los textos para explicar el funcionamiento de la conciencia. Y es donde entran en juego manifiestamente los parámetros que ha manejado la sociocrítica y su concepción de la conciencia como espacio semiótico que podemos estudiar cuando se manifiesta como texto o enunciado:

Se donne ainsi à voir non pas comme quelque chose d'acquis et d'etablie mais comme un ensemble dynamique, toujours en mouvement, étroitement dépendant des fluctuations du lien social et, en dernière instance, des évolutions de l'infrastructure (Cros: 108).

Habría que subrayar los componentes de este espacio semiótico en el que se entrecruzan lo histórico con lo social dando lugar a lo que Bajtin llamaría la naturaleza ideológica del significante: las formaciones sociales darían lugar a las formaciones ideológicas que a su vez serían el marco de las formaciones discursivas. De este modo se puede pensar el inconsciente como un espacio privilegiado en el que se manifiestan los valores sociales en forma de tópicos, creencias, etc. y del que podemos dar noticia mediante

su encarnación material en los signos.

Cros concluye con algunos ejemplos de su propia investigación sobre las relaciones entre los textos, los sujetos y las formaciones ideológicas que ha trabajado a lo largo de su trayectoria, principalmente pertenecientes a la literatura española del siglo de oro.

Fundador de la sociocrítica en los años 60, también en este libro Cros es fiel a los planteamientos de la disciplina que, al hallarse en “la encrucijada de las ciencias humanas”, recurre “a la antropología [...], a la historia, a la lingüística o también a la semiótica” (Cros, 2003: 249). En esta línea la réplica a Naccache demuestra el alcance del análisis textual que, bajo la mirada de la semiótica, es equiparable a los méritos achacables a la neurociencia.

BIBLIOGRAFÍA

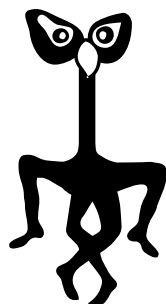
Cros, E. (2011). *De Freud aux neurosciences et à la critique des textes*, París: L'Harmattan.

– 2009). *La sociocrítica*, Madrid: Arco Libros.

Naccache, L. (2006). *Le nouvel inconscient: Freud, Christophe Colomb des neurosciences*, Paris: Éditions Odile Jacob.

Galinier, J. (2008). Lionel Naccache, “Le Nouvel Inconscient: Freud, Christophe Colomb des neurosciences”, *L'Homme*, 187-188 [<http://lhomme.revues.org/index20782.html>], [última consulta: 6/10/12].

convocatoria
call for papers





IMG_0054, Yemisi Blake



Quinta convocatoria: La literatura en la(s) encrucijada(s)

A lo largo de la historia encontramos etapas o ciclos en los que se cristalizan nuevas conciencias, momentos en los que algún acontecimiento histórico decisivo provoca repensar la realidad de otra manera; es decir, encontramos períodos donde el ejercicio crítico planea incesantemente sobre el pasado y las miradas angustiadas se dirigen de forma recurrente hacia el futuro en busca de algún síntoma alentador, en busca de otras propuestas que satisfagan las nuevas necesidades sociales, políticas, culturales o económicas.

El arte en general y la literatura en particular ponen de manifiesto de modo especialmente agudo y creativo la conciencia de los sujetos en esto que hemos convenido llamar “encrucijadas”. Estas voces críticas examinan y construyen la realidad hasta impulsar el cambio como eje estructural e ideológico de cualquier transformación social, política, ideológica o cultural.

Pensamos nuestra contemporaneidad (posmoderna según algunos pensadores e intelectuales) como una sociedad caracterizada por el acelerado y permanente cambio en los aspectos económicos, tecnológicos, sociopolíticos y culturales, el pluralismo, la debilidad de creencias, el relativismo moral, la carencia de ideologías o los avances tecnológicos. Todo ello ocasiona dilemas de índole ontológica, epistémica y axiológica sobre los que queremos meditar, aunque también podríamos orientar nuestros estudios a otros tantos períodos donde se llegó a cristalizar una conciencia de cambio, de crisis. Hay numerosos ejemplos de reflexión a lo largo de la historia de la humanidad que no dejan de reflejarse y analizarse también desde el ámbito de lo artístico. Bástenos recordar aquí únicamente dos momentos: la Revolución industrial y el estallido de la Segunda Guerra Mundial. El primer acontecimiento permitió mejoras y cambios en la manera de vivir de los ciudadanos: un mayor rendimiento en la agricultura, la disminución de la mortalidad, el desplazamiento de la nobleza en favor de la burguesía, una mayor alfabetización de la población o el desarrollo de la tecnología que tanto facilita la vida cotidiana; mientras que el segundo supuso una profunda reflexión sobre las consecuencias de tan terrible desastre y los motivos que lo originaron, modificando así el sistema de valores imperante.

Podríamos considerar la coyuntura en la que nos encontramos actualmente como la primera gran crisis del siglo XXI. Por los motivos expuestos creemos imprescindible tomar cierta distancia hasta convertir el momento actual en nuestro objeto de estudio para tratar de analizarlo y conceptualizarlo. Dicho esto intentaremos en el quinto número de *Impossibilia* entender la literatura como reflexión y ejercicio de cambio; es decir, pretendemos pensar la reacción del mundo cultural e intelectual ante momentos de la naturaleza que venimos describiendo, deliberar sobre las principales repercusiones de estas difíciles situaciones (en la producción artística en general y en la producción literaria de manera particular), o discurrir acerca de la tematización teórica de las problemáticas culturales.

Solicitamos a nuestros colaboradores que reflexionen sobre estos temas y que propongan interesantes y rigurosos análisis de aquellas obras que expresen y/o construyan nuevas conciencias para los nuevos tiempos o de momentos pasados donde esto ya haya sucedido.



5th Issue – Call for Papers: Literature at the crossroad(s)

Throughout history we can cyclically find moments in which a new awareness is crystallized, phases in which a decisive event obliged people to think about reality in some other way. Then, there are periods where the critical consciousness unceasingly soars over the past and anxious eyes look recurrently to the future, in search of an encouraging sign, of different proposals to satisfy the new social, political, economic or cultural needs.

Art, and specifically literature, express in a particularly acute and creative way an awareness of the spirit of a given time of change, which they help to examine and define, often acting as an impulse, inspiration or structural and ideological axis of transformations.

We think of our present (defined as postmodern by some thinkers and intellectuals) as a society characterized by constant changes in the economic, technological, socio-political and cultural areas; also, it is closely related to pluralism, weak thought, moral relativism, lack of ideologies or technological advances. Therefore, it causes clear ontological, epistemological and axiological dilemmas. This is partly what we would like to reflect about; we could nevertheless also direct our studies to so many other periods in which an awareness of change and of crisis was crystallized.

There are numerous examples of such moments throughout the history of human kind, moments which are also analysed and captured from an artistic perspective. It is enough to mention here two immensely relevant periods of change: the Industrial Revolution and the Second World War; the first event made possible an undeniable improvement in people's lives, favouring the increase of agricultural production, the diminishing of the mortality rate, the rise of the bourgeoisie in the social ladder or the

development of the technology which makes our everyday lives so much easier; meanwhile, the second forced the world to think about how threatening the human being can be to himself and provoked a major shift in the dominant value system.

We can consider the present situation as the first severe crisis of the 21st century; for that reason, we think it is essential to take a step back and observe it with due distance, because only distance will allow us to convert it into an object of study.

Accordingly, in the fifth issue of *Impossibilia* we shall try to understand how literature reflects about changes; that is, we would like to focus on how intellectuals have reacted in face of such events and what are the latter's main repercussions in artistic production in general, in literary production in particular, and in the theorization of cultural issues.

We ask our collaborators to reflect about these topics and to propose informed analysis of works which express and/or help to construct the awareness of a new time.

