

Sociocriticism

I. ESTUDIOS TEÓRICOS SOCIOCRÍTICOS Y DISCIPLINARES

Edmond Cros: Sociocrítica e interdisciplinarietà / Kasimi Djiman: La sociocritique au pluriel / Anthony Glinoyer: Sociocritique et médiations / Genara Pulido Tirado: Estudios culturales y sociocrítica / Carmen Ávila Martín y Francisco Linares Alés: Algunas nociones sociocríticas y la dimensión cultural de las palabras / Eduardo A. Salas: Sobre la consideración socio-textual del sujeto / Mirko Lampis: El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes.

II. APLICACIONES SOCIOCRÍTICAS Y OTROS ESTUDIOS

Jeanne Raimond: Unas aproximaciones al sujeto cultural cristiano medieval: contornos delineados por la iconografía del mensaje cristiano / Jacques Soubeyrou: Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen / Assia Mohssine y Vicente Quirarte: Rito, sacralidad y fiesta: escenografías de la ciudad de México durante el Segundo Imperio / Sarah Malfatti: Vasco Pratolini y la tradición del cuento boccacciano: un análisis sociocrítico de *Le Ragazze di Sanfrediano* / Karolina Kumor y Katarzyna Moszczyńska: Del amor romántico al amor efímero: hacia el monitoring del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero / Hans Lauge Hansen: La memoria del diablo: la memoria colectiva en la novela *La noche del diablo* (2009), de Miguel Dalmau / María Rosal Nadales: Compromiso en la poesía española actual / José Rienda: *Compared Literature and Thematology: Previous considerations for a Functional Reading of the Sea in Literary Thematology* / Clément Akassi: El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia: ¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoafricanos? / Antonio J. Alías: La confabulación de Gilles Deleuze y Félix Guattari: escritura literaria contra flujos de poder / Jesús Montoya Juárez: Del simulacro a la virtualidad: ordenando algunos aportes teóricos de los noventa útiles al estudio comparado de la tecnoescritura / Amelia Royo, El mito de Gardel, una constante histórica.

ENTREVISTA

La raigambre del teatro de Ricardo Pérez Quitt. Diálogo, por Assia Mohssine.

RESEÑAS

Edmond Cros, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse, pour Yannick Llored* / Juan Fernando Tabora Sánchez, *El árbol de la literatura: poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, por Annie Bussière / Miguel Ángel García, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, por Antonio César Morón Espinosa.

SOCIOCRITICISM

ISSN 0985 – 5939
Depósito Legal Gr./2327-2007

Première époque / Primera época / First Period

1985 – 2006
vols. I, 1 – XXI, 1

Deuxième époque / Segunda época / Second Period

2006 –
vol. XXI, 2 –

Une publication de / Una publicación de / A Journal of

Institut international de sociocritique Universidad de Granada (España)

Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
E-18071 Granada, España
www.editorialugr.com
pedidos@editorialugr.com
+34958506722

Directeur fondateur / Director fundador / Founder Editor

Edmond Cros (Univ. Montpellier III)
edmond.cros@univ-montp3.fr

Directeur / Director / Editor

Antonio Chicharro (Univ. Granada)
achichar@ugr.es

Secrétaires / Secretarios / Sub-editors

Monique Carcaud-Macaire (Univ. Montpellier III) (Lengua Inglesa)
Catherine Berthet-Cahuzac (Univ. Montpellier III) (Lengua Francesa)
Francisco Linares (Univ. Granada) (Lengua Española)

Conseil de rédaction / Consejo de redacción / Editorial board

Edmond Cros (Presidente), Annie Bussiére (Univ. Montpellier III), Antonio Chicharro (Univ. Granada), Francisco Linares (Univ. Granada), Yannick Llored (Univ. Nancy), Genara Pulido Tirado (Univ. Jaén), Eduardo A. Salas Romo (Univ. Jaén), Antonio Sánchez Trigueros (Univ. Granada), Jean Téna (Univ. Montpellier III), José R. Valles Calatrava (Univ. Almería)

Comité de lecture / Comité de lectura / Reading Committee

Maria Amoretti (Univ. Costa Rica, San José), Blanca Cardenas Fernandez (Univ. Michoacana, Morelia), Jeanne-Marie Clerc (Univ. Montpellier III), Augusto Escobar (Univ. Antioquia), Juan Carlos Fernández Serrato (Univ. de Sevilla), Naget Khadda (Univ. Argel), Monique de Lope (Univ. Provence à Aix en Provence), Daniel Meyran (Univ. Perpignan), Katarzyna Moszczyńska (Univ. Varsovia), Zulma Palermo (Univ. Salta), José María Pozuelo Yvancos (Univ. Murcia), Michèle Soriano (Univ. Toulouse-Le Mirail), Jenaro Talens (Univ. Ginebra /Univ. Valencia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Univ. Sevilla).

Preimpresión / Tadigra, S.L., Granada

Imprime / Imprenta Comercial, Motril, Granada

Sociocriticism

Vol. XXV - 1 y 2

2010

Institut international de sociocritique

Universidad de Granada (España)

ÍNDICE

I. ESTUDIOS TEÓRICOS SOCIOCRÍTICOS Y DISCIPLINARES

EDMOND CROS, Sociocrítica e interdisciplinariedad	11
KASIMI DJIMAN, La sociocritique au pluriel	27
ANTHONY GLINOER, Sociocritique et médiations	41
GENARA PULIDO TIRADO, Estudios culturales y sociocrítica ...	67
CARMEN ÁVILA MARTÍN y FRANCISCO LINARES ALÉS, Algunas nociones sociocríticas y la dimensión cultural de las palabras	93
EDUARDO A. SALAS, Sobre la consideración socio-textual del su- jeto	119
MIRKO LAMPIS, El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes	139

II. APLICACIONES SOCIOCRÍTICAS Y OTROS ESTUDIOS

JEANNE RAIMOND, Unas aproximaciones al sujeto cultural cristia- no medieval: contornos delineados por la iconografía del mensaje cristiano	157
JACQUES SOUBEYROUX, Goya y la crisis del sujeto cultural en las postrimerías del Antiguo Régimen	177
ASSIA MOHSSINE y VICENTE QUIRARTE, Rito, sacralidad y fiesta: escenografías de la ciudad de México durante el Segundo Imperio	197

SARAH MALFATTI, Vasco Pratolini y la tradición del cuento boccaciano: un análisis sociocrítico de <i>Le Ragazze di Sanfrediano</i>	227
KAROLINA KUMOR y KATARZYNA MOSZCZYŃSKA, <i>Del amor romántico al amor efímero</i> : hacia el <i>monitoring</i> del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero	247
HANS LAUGE HANSEN, La memoria del diablo: la memoria colectiva en la novela <i>La noche del diablo</i> (2009), de Miguel Dalmau	271
MARÍA ROSAL NADALES, Compromiso en la poesía española actual	285
JOSÉ RIENDA, Compared Literature and Thematology: Previous considerations for a Functional Reading of the Sea in Literary Thematology	311
CLÉMENT AKASSI, El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia: ¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoafricanos?	329
ANTONIO J. ALÍAS, La confabulación de Gilles Deleuze y Félix Guattari: escritura literaria contra flujos de poder	353
JESÚS MONTOYA JUÁREZ, Del simulacro a la virtualidad: ordenando algunos aportes teóricos de los noventa útiles al estudio comparado de la tecnoescritura	367
AMELIA ROYO, El mito de Gardel, una constante histórica	399

ENTREVISTA

<i>La raïgambre del teatro de Ricardo Pérez Quitt. Diálogo</i> , por ASSIA MOHSSINE	423
---	-----

RESEÑAS

Edmond Cros, <i>Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse</i> , pour YANNICK LLORED	439
--	-----

Juan Fernando Taborda Sánchez, <i>El árbol de la literatura: poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo</i> , por ANNIE BUSSIÈRE	443
Miguel Ángel García, <i>Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)</i> , por ANTONIO CÉSAR MORÓN ESPINOSA	455

I. Estudios teóricos sociocríticos y disciplinares

SOCIOCRÍTICA E INTERDISCIPLINARIEDAD

Edmond CROS

(Université "Paul Valéry"-Montpellier III, Francia)

Palabras clave: Interdisciplinarietà, sociocrítica, episteme, texto semiótico, ideosema, morfogénesis.

Resumen: El ejercicio de la interdisciplinarietà exige que sean definidos unos objetos nuevos e instrumentos de análisis adecuados. Este estudio contempla desde esta perspectiva el caso de tres epistemes (Marx, Saussure, Freud) que han llevado a re-fundaciones epistemológicas. Evocando las nociones de *texto semiótico*, *ideosema* y *morfogénesis*, Edmond Cros estima que su teoría es la heredera de este proceso.

Mots-clés: Interdisciplinarité, sociocritique, epistemé, texte sémiotique, idéosème, morphogénèse.

Résumé: L'exercice de l'interdisciplinarité exige que soient définis des objets nouveaux et des instruments d'analyse appropriés. Cette étude examine dans cette perspective le cas de trois épistémés (Marx, Saussure, Freud) qui ont abouti à des refondations épistémologiques. Evoquant à ce propos les notions de *texte sémiotique*, *idéosème* et *morphogénèse*, Edmond Cros estime que sa théorie s'inscrit dans ce processus.

Keywords: Interdisciplinarity, Sociocriticism, Episteme, Semiotic text, Ideoseme, Morphogenesis.

Abstract: The practice of the Interdisciplinarity oblige us to define new objects and specific analysis's instruments. From this point of view, this study deals with three epistemes (Marx, Sausurre, Freud) that created epistemologic ruptures. Referring to his notions of semiotic text, ideoseme and morphogenesis, Edmond Cros thinks that his theory is included in this process.

¿Qué implica la interdisciplinarietà? ¿Cómo articular dos (o más de dos) disciplinas y con qué objetivo? ¿Qué tipo de relación existe o puede existir entre la sociocrítica y la interdisciplinarietà? Veamos primero la definición de la voz "disciplina". «*Disciplina*: 'asignatura', 'materia'. Cada una de las ciencias que se enseñan en un centro de enseñanza o que constituyen un plan de estudios.» (María Moliner). Descartemos la relación con la enseñanza, ateniéndonos a lo que se refiere a la ciencia: «*Ciencia*: conjunto de conocimientos poseídos por la humanidad acerca del mundo físico y del espiritual, de sus leyes y de su aplicación para el mejoramiento de la vida. [...] Cada rama de ese conocimiento que se considera por separado.» (María Moliner). La definición que da en francés el diccionario de Larousse (5 tomos) es algo más precisa, o sea, *Science*: «1. Ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits, d'objets ou de phénomènes obéissant à des lois et/ou vérifiés par les méthodes expérimentales – 2. Chacune des branches de la connaissance, du savoir (souvent pl.) *Les sciences mathématiques*. ». Consta en efecto de tres elementos:

- a) la especificidad de los datos observados (*ciertas clases de datos*),
- b) la existencia objetiva de las leyes que organizan dichos datos,
- c) la presentación coherente de las observaciones.

Me consta por lo mismo la importancia de las dificultades que presenta el ejercicio de la interdisciplinarietà.

1. De interesarse cada una de las disciplinas por una categoría específica de datos que instituyen sus leyes propias ¿por cuál categoría de datos se va a interesar la interdisciplinariedad? Si cada una de ellas tiene definido un objeto propio, las disciplinas contempladas sólo pueden definir un objeto nuevo.
2. El análisis de cualquier objeto de conocimiento científico pide que se maneje un conjunto de instrumentos ajustados para esta finalidad.

El ejercicio de la interdisciplinariedad exige pues (o nos debe llevar a) que sean definidos:

- unos objetos nuevos, o sea, unos objetos que no atañan a ninguna de las disciplinas ‘tradicionales’,
- instrumentos de análisis adecuados.

UN FUNDAMENTAL RE-PLANTEAMIENTO DE LAS CONFIGURACIONES DISCIPLINARIAS. TRES EJEMPLOS

En la historia de las ciencias humanas la interdisciplinariedad ha desempeñado un papel sumamente importante. Veamos brevemente el caso de tres ejemplos mayores.

1. K. Marx

K. Marx es a la vez un filósofo (*Feuerbach. Concepción materialista contra concepción idealista*, hacia 1845-1846, *La Ideología alemana*, de Karl Marx y Friedrich Engels, publicada por primera vez en 1932); un historiador (*El 18 brumario de Louis Bonaparte*, 1852), un sociólogo y un antropólogo (se interesa por la familia en su tesis sobre la división del trabajo) y un economista. En este caso, por

ejemplo, sus propuestas representan una ruptura constitutiva de la ciencia económica. Antes que él David Ricardo (*Principios de la economía política y del impuesto*, 1817) había renovado ya la disciplina interesándose por la producción mientras que sus antecesores solo estaban interesados por el intercambio, pero él no se aparta radicalmente de su disciplina ya que considera el sujeto productor como simple variante del hombre económico. Con arreglo a él, lo nuevo de la aportación de Marx consiste en que él *articula esta ciencia económica con la historia social*. Es esta articulación de las dos disciplinas la que produce un objeto nuevo, la noción de *modo de producción* en la que las *relaciones sociales* se analizan juntamente con la actividad productora. La producción, para él, conlleva un proceso de trabajo por el cual el hombre transforma las materias naturales en productos utilizables pero este proceso se efectúa con ayuda de recursos técnicos que difieren según los períodos económicos y estos recursos transcriben no solo la manera como las diferentes sociedades explotan la naturaleza sino también las relaciones sociales que a la vez se desprenden de la producción y la organizan. La producción no puede ser un objeto de análisis si no integra estas relaciones sociales. Con esta tesis pasamos de una disciplina, la Ciencia económica, a otra disciplina nueva, o mejor dicho a un objeto nuevo, la *Economía política* (tal es además el subtítulo de *El Capital*). Este objeto nuevo necesita instrumentos de análisis nuevos: nociones tales como *modo de producción, relaciones sociales, división del trabajo, enajenación...*

Cuando aborda el problema fundamental de la esencia del hombre, Marx articula también historia y filosofía, en la polémica con los filósofos idealistas. Estos distinguen al hombre del animal por la presencia en el hombre de una conciencia, o de una razón. La ruptura epistemológica marxiana procede de lo siguiente: para Marx, lo que caracteriza al hombre es que este debe crear las condiciones

materiales de su existencia; esta necesidad exige que establezca relaciones con sus semejantes, de donde nace el lenguaje y la conciencia como producto del lenguaje. Nos consta que, como en el campo de la economía, son las nociones de *modo de producción* y de *relaciones sociales de producción* las que constituyen las bases de la argumentación. En efecto al reproducir las condiciones materiales de su existencia, los hombres reproducen las condiciones sociales de su producción.

Las problemáticas de la conciencia, del lenguaje y de la ciencia económica resultan radicalmente renovadas en el contexto de un sistema explicativo coherente. Así se nota con toda evidencia que cualquier objeto científico nuevo:

- articula varias disciplinas consideradas hasta la fecha como irreductibles la una a la otra,
- produce (y se desarrolla gracias a) un conjunto de herramientas específicas de análisis dentro de un sistema coherente.

2. F. de Saussure

Para F. de Saussure, la lingüística solo puede ser una ciencia si se la considera como «un sistema de signos que expresan ideas y por lo mismo comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las fórmulas de cortesía, las señales militares etc.». Luego se la debe estudiar en el contexto de un nuevo campo científico autónomo que tendría, como los demás, un objeto propio y que sería:

una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría parte de la psicología social, y luego de la psicología general; la llamaremos semiología

(del griego *semeion*, signo). Nos enseñaría en qué consisten los signos, qué leyes los gobiernan. Ya que todavía no existe, no podemos decir lo que será; pero tiene derecho a existir, su sitio está determinado de antemano. La lingüística no es más que una parte de esta ciencia general, las leyes que ha de descubrir la semiología podrán aplicarse a la lingüística y esta resultará relacionada con un campo bien determinado en el conjunto de los hechos humanos [...] si, por primera vez hemos podido atribuir a la lingüística un sitio entre las ciencias es por haberla relacionado con la semiología. (Sausurre, 1915, en Hollier, 1973: 566-567, esta traducción y todas las siguientes son mías, E. C.).

Para dar a entender lo que es el problema semiológico «sería necesario –sigue diciendo– estudiar la lengua de por sí; pero casi siempre la hemos abordado con arreglo a otras preocupaciones, otros puntos de vista». En este mismo punto se me aparece otra ruptura epistemológica: Saussure aparta en efecto sucesivamente la concepción superficial del vulgo «que sólo ve en la lengua una nomenclatura», el punto de vista del psicólogo «que estudia el mecanismo del signo en el individuo», así como los análisis que se limitan a los

rasgos de la lengua que se relacionan con las demás instituciones, las que dependen más o menos de nuestra voluntad y de esta forma damos de lado, soslayamos, la finalidad, haciendo caso omiso de los caracteres que solo atañen a los sistemas semióticos por lo general y particularmente a la lengua. En efecto *el signo se escapa siempre de cierto modo de la voluntad individual o colectiva*; es éste su carácter esencial pero es el que menos aparece a primera vista.

Saussure rectifica pues los contornos de la lingüística como disciplina, insertándola en el objeto nuevo que es la semiología, articulándola con otros campos científicos: la psicología social y la psicología general, pero también con la etnología (Véase la mención de los ritos, las costumbres, etc.).

3. El psicoanálisis

a. S. Freud es primero un médico y descubre la problemática psíquica en su experiencia clínica. Construye los fundamentos de su teoría del inconsciente a partir de sus observaciones y de las curaciones que logra de sus pacientes histéricas. En adelante esta teoría va a funcionar como verdadera terapia.

b. Así como Saussure quiere que la semiología obtenga el estatuto de ciencia, Freud, «apasionado por la racionalidad científica y el materialismo» (Mendel, 1998:19), desea que, con el psicoanálisis, la psicología venga a ser «una rama semejante a las demás de las ciencias naturales» (Freud, 1938: 21, *apud* Mendel, 1998: 19). Sienta su teoría sobre dos pilares que atañen a la biología: una concepción ampliada de la sexualidad y la herencia de los caracteres adquiridos. Nota Gérard Mendel que ya en *Tres ensayos sobre la teoría sexual*, lo psicológico y lo biológico no pueden separarse (Mendel, 1998:19); la sexualidad se extiende a todo el cuerpo y la pulsión sexual dependería de una sustancia química única secretada en todas las partes del cuerpo. Por su parte, la teoría genética de la muerte del padre permite relacionar la psicología individual y la colectiva.

c. La terapia psicoanalítica cura el cuerpo por y con el lenguaje, ya que la terapia demuestra que las palabras te ponen enfermo, y que su análisis te puede curar. Se nota por lo mismo que el lengua-

je actúa de por sí. A partir de estas fundamentales observaciones, Lacan crea una teoría del lenguaje organizada en torno a unos conceptos básicos: *desaparición del objeto en el signo*, *significante*, *metáfora*, *metonimia*, etc., una teoría cuyo alcance ha tenido y sigue teniendo un impacto manifiesto en el campo de los estudios sobre el lenguaje.

d. La psicología se interesa por el hombre o el individuo, la psicología por el sujeto. Se trata de una ruptura epistemológica fundamental: « El hombre de la ciencia no existe, escribe Lacan, sólo existe su sujeto.» (« La science et la vérité », en *Écrits*, Paris, Seuil, p. 659). El sujeto, o sea, este que habla, este a quien no se le puede definir por una esencia pero que resulta concebido como escindido entre el inconsciente y lo consciente.

No se trata de comentar críticamente estas tres teorías que han tenido y siguen teniendo tanta influencia en las actividades de investigación y de enseñanza sino de notar que han provocado las tres en sus respectivos campos una reconfiguración radical de varias disciplinas ya constituidas e institucionalizadas y que de esta re-fundación han surgido juntamente nuevos objetos científicos y nuevas herramientas de análisis que han trastocado bloques importantes de las ciencias humanas. Se han situado y se sitúan por encima o al lado de las diferentes disciplinas que atraviesan a veces de manera oblicua, sin lugar a duda porque su objetivo aspira a proponer la interpretación de una totalidad y que cualquier punto de vista estrechamente disciplinario haría levantar una serie de obstáculos en contra de esta finalidad. Esta postura y este tipo de funcionamiento, ‘fuera de la ley disciplinaria’ explican por qué el marxismo y el psicoanálisis tienen un estatuto de epistemes, o sea, de sistemas que organizan el saber. Para el que acepta entrar en uno

de estos sistemas de interpretación cualquier fenómeno humano o social remite a un mismo esquema intelectual.

Herencia y continuidad

El proceso epistemológico no se detiene con esto. Estas imponentes reconfiguraciones y re-distribuciones de conceptos han también instituido interrelaciones entre sí, con la ‘Nueva crítica’, creando en este segundo nivel otros objetos nuevos en el contexto de una nueva ruptura. Esta ruptura, nos explica Roland Barthes, se hace cuando

lo adquirido por la lingüística y la semiología quedan expresamente colocados (relativizados, destruidos, reconstruidos) en un nuevo campo de referencia, esencialmente definido por la intercomunicación de dos epistemes diferentes: el materialismo dialéctico y el psicoanálisis [...] para que haya una ciencia nueva no es suficiente que se profundice o se extienda la vieja ciencia (lo que pasa cuando se pasa de la semiótica de la frase a la semiótica de la obra): es necesario que se produzca el encuentro de epistemes diferentes, y hasta ignorantes la una de la otra (es el caso del marxismo, del freudismo y del estructuralismo) y que tal encuentro produzca un objeto nuevo [...] es este objeto nuevo al que llamamos texto. (Barthes).

LO QUE SE SIGNIFICA CUANDO SE EMPLEA EL TÉRMINO DE TEXTO

Hasta ahora el texto era un objeto moral «relacionado históricamente con un mundo de instituciones: derecho, iglesia, literatura,

enseñanza». Con este objeto nuevo nace la problemática del sujeto y de su doble articulación con el significante y el contexto social. Desaparece el Yo cartesiano, el sujeto se escinde: sujeto del inconsciente, sujeto transindividual, sujeto ideológico. Ya la conciencia no es un espacio unitario, homogéneo en servicio del individuo, sino un espacio caótico de contradicciones (inconsciente, no-consciente, conciencia real y conciencia posible...) Este objeto nuevo está en el mismo centro del cuestionamiento sociocrítico.

Una refundación epistemológica

La misma intercomunicación ha producido una serie de conceptos decisivos que los autores del prefacio de *Théorie d'ensemble* (*Tel quel*, 1968: 7) reseñan de la forma siguiente:

Es sin duda demasiado temprano, aunque ya es posible, para determinar con precisión la eficacia y la fuerza con que un avance teórico general se habrá manifestado en torno a ciertos conceptos decisivos, reutilizados, repetidos o contruidos en los últimos años. *Escritura, texto, inconsciente, historia, trabajo, producción, escena*: ninguna de esas palabras-encrucijadas (*sic*) es de por sí una novedad teórica, ya que no se trata, en la manera como intervienen en adelante en regiones determinadas de nuestra investigación, de invenciones destinadas a agregarse al mercado del saber sino de una constelación reflejada que desempeña el papel de delimitación y transformación. (*Tel quel*, 1968: 7).

Para precisar la dimensión histórica de lo que 'ocurre', sugieren que nos remontemos, más allá de los efectos localizables en los años 1920-1930 (surrealismo, formalismo, extensión de la lingüística

estructural) hasta el fin del siglo XIX con Lautréamont, Mallarmé, Marx y Freud. Notemos de esta forma los efectos indirectos de la intercomunicación de las tres epistemes que acabo de evocar: unos conceptos viejos cobran una nueva significación y una nueva eficacia cuando están insertados en un nuevo sistema que contribuyen a organizar o reorganizar. Las refundaciones epistemológicas surgen cuando, en ciertas circunstancias y merced a nuevas nociones, lo adquirido resulta sometido a un proceso de transformación que hace cuajar lo que hasta la fecha no era posible ni siquiera imaginable.

La Sociocrítica es la heredera de todo este capital pero ¿qué sociocrítica? Por mi parte sólo puedo comentar lo que no dejé de proponer, desde hace mucho, en tres libros de teoría y en una serie de aplicaciones que a veces completan, matizan o desarrollan algunos puntos teóricos.

A- Texto y sistema semióticos (que llamé antes sucesivamente, mapa léxico y campos léxico-semánticos).

Recuerdo rápidamente los presupuestos. El sistema semiótico no se interesa por la aportación de los signos al enunciado sino por lo que significan sus relaciones con los demás signos del texto. Se trata de sacar a luz lo que transcribe la materia lingüística distribuida, lo cual supone que se haya determinado previamente el código implicado con arreglo a las tres coordenadas: espacio, tiempo y estructura social. En un manifiesto publicado en 1976 (Cros, 1976) estudié desde esta perspectiva el incipit del *Buscón*. Las tres coordenadas eran: España, principios del siglo XVII, sociedad teocrática de órdenes y estados convocada por la expresión *cristiana vieja*, la cual remite a unos valores sociales determinados (ascendencia, ortodoxia religiosa). Este tercer 'punto de anclaje' orientaba la reducción semántica de

ciertos signos del texto como *trabajos, caballo, o dama*. Este tipo de sociosemiótica (o sociolingüística) no solo relaciona las dos disciplinas de sociología y semiología sino que también hace hincapié y pone de realce la Historia, una Historia además analizada en una perspectiva estructural. El sistema semiótico no es sin embargo de por sí una finalidad. Sólo lo contemplo como fenotexto en el contexto del funcionamiento de la morfogénesis. Se supone que transcribe en el nivel de la materia lingüística lo que transcriben los demás fenotextos en los demás niveles del texto. Desde el punto de vista heurístico su significación desaparece si no se contempla en este contexto morfogenético. De manera que no se puede reducir su análisis a un sencillo manejo sociolingüístico.

B- El ideosema

Una nota no firmada que sale en Internet (item *Sociocritique*) dice de mí que con el nombre de sociocrítica sólo manejo la pragmática. Se nota que el autor de esta notita alude a un artículo mío que salió en un número de *Littérature*, la revista dirigida por Claude Duchet, artículo en el que yo proponía el concepto de ideosema. Me deja bastante perplejo que el autor de esta muy breve presentación sólo haya leído, de entre las (más o menos) mil páginas que escribí, solo las diez correspondientes de *Littérature* y a partir de esta muy reducida prueba se permita extrapolar de esta forma. Pero vamos al grano. Cuando propuse la noción de *ideosema*, trataba de entender el tipo de mediación que interviene entre las estructuras de sociedad y las estructuras textuales al pasar del nivel de lo no-discursivo al nivel discursivo y textual. Dicho planteamiento implicaba el impacto de la ideología materializada. Por lo mismo, se tenía que hacer un análisis semiótico de estas prácticas y reorganizar las conclusiones según un esquema estructural; proceso imprescindible para que se

podiera al final articular juntos dos elementos originariamente tan heterogéneos. Quienes me hayan leído se acordarán de que llamo *ideosema* a la estructura transferida directamente de la práctica social al proceso de la escritura. El texto que estudiaba como ejemplificación era *La Vida de Guzmán de Alfarache*, en el que el relato viene constantemente interrumpido por sermones o consideraciones morales. Relacionaba este tipo de organización con una práctica represiva vigente en aquella época: ante la muchedumbre que se había congregado con esta ocasión un clérigo despachaba un sermón que versaba sobre el crimen cometido por el reo a quien se iba a ahorcar: así como los oyentes podían contemplar la horca, el lector tiene presente en la mente que lo que está leyendo fue escrito por el protagonista desde las mismas galeras a las cuales lo han sentenciado. La lectura del excelente estudio de Antonio Gómez Moriana sobre el impacto de las prácticas de la Inquisición en el *Lazarillo de Tormes* había llamado mi atención sobre este tipo de proceso. En la práctica ritual que yo estudiaba en el caso del *Guzmán de Alfarache*, el tema general consistía en afirmar que la misericordia de Dios se manifestaba por el rigor de su justicia. Se desprendía de esta observación una consecuencia importante para mí, ya que tal articulación realizaba una vez más la oposición entre la justicia y la misericordia que tanto papel desempeña en la morfogénesis del texto. Como lo habrán observado, convocar a la pragmática en este caso es poco pertinente: esta en efecto estudia la manera cómo dos interlocutores actúan el uno con el otro e implica dos sujetos que comparten la misma competencia lingüística. Eso no tiene nada que ver con mi hipótesis del impacto objetivo (que no atañe a la conciencia clara ni a la intención) de una práctica social no sobre el individuo/lector sino sobre el proceso textual de la producción de significación y más precisamente sobre la morfogénesis.

C- La morfogénesis

Textos semióticos e ideosemas se han de considerar como herramientas al servicio de la noción de *morfogénesis*. Esta es el proceso por el cual el texto *codifica el proceso de transformación de las estructuras de la sociedad en estructuras textuales, merced a una mediación socio-discursiva*. He tratado de demostrar varias veces cómo funciona este proceso. Este concepto es para mí un objeto nuevo que abre nuevas perspectivas de investigación. En ella interviene, como componente mayor, *otro objeto nuevo, el sujeto cultural*. No quiero comentar estos conceptos, bien conocidos, sino, para terminar, insistir en la manera como resultan fraguados por la interrelación de varias disciplinas y una concepción bien determinada de la interdisciplinariedad, tal como la presenté a principios de esta exposición. La noción de *sujeto cultural* procede de la herencia de la sociología y del marxismo por medio del estructuralismo genético (*Sujeto transindividual goldmaniano*) pero herencia reconfigurada por su articulación con la semiótica y el psicoanálisis. Por lo que se refiere a la morfogénesis, solo se puede entender en el contexto de esta nueva concepción del texto que evocaba más arriba; es el producto de la intercomunicación de las tres epistemes evocadas también más arriba, y su producción de sentido resulta de un proceso de codificación formulado en una serie de estructuras abstractas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CROS, E. (1976), « Propositions pour une sociocritique », *Les Langues modernes*, 6, pp. 9-29.
- FREUD, S. (1938), *Abrégé de psychanalyse*, reeditado en 1949, Paris, PUF.

- HOLLIER, D. (1973), *Panorama des Sciences humaines*, Paris, Gallimard, nrf, pp. 566-567.
- KRISTEVA, J. (1973), *Les mutations sémiotiques*, en Denis Hollier.
- MENDEL, G. (1998), *La Psychanalyse revisitée*, Paris, La Découverte.
- SAUSURRE, F. de (1915), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- TEL QUEL (1968), *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

LA SOCIOCRIQUE AU PLURIEL

Kasimi DJIMAN

(Université de Cocody-Abidjan, Costa de Marfil)

Palabras clave: Sociocrítica, plural, Claude Duchet, Pierre Zima, Edmond Cros

Resumen: Este artículo tiene por objeto ilustrar la heterogeneidad de los recursos metodológicos que articulan el cuestionamiento sociocrítico. Mas allá de su postulado de base que nos lleva a hacer hincapié en la dimensión social del texto literario, esta forma de crítica da a leer unas orientaciones distintas. Esta comunicación tiene un triple fundamento, en particular siguiendo los métodos más famosos, los de Claude Duchet, Pierre Zima y Edmond Cros, teniendo como corpus significativo la literatura africana de expresión inglesa.

Mots-clés: Sociocritique, pluriel, Claude Duchet, Pierre Zima, Edmond Cros

Résumé: Cet article a pour office de mettre en lumière l'hétérogénéité des démarches méthodologiques qui traversent le questionnement sociocritique. Au-delà de son postulat de départ qui impose de mettre l'accent sur la dimension sociale du texte littéraire, cette forme de critique donne à lire des orientations différentes. L'article repose sur une base triadique, notamment à travers les démarches les plus connues, celles de Claude Duchet, Pierre Zima et Edmond Cros, avec pour corpus signifiant la littérature africaine d'expression anglaise.

Keywords: Sociocriticism, plural, Claude Duchet, Pierre Zima, Edmond Cros.

Abstract: This paper sets out to turn the spotlight on the heterogeneity of approaches that are perceived in the field of sociocriticism. Beyond its founding principle that lays the emphasis on the social dimension of the literary text, this theory lends itself to different orientations. The argument draws on a threefold perspective, based on the most popular approaches, those of Claude Duchet, Pierre Zima and Edmond Cros, with reference to works pertaining to African literature in English language.

INTRODUCTION

Entreprendre de parler de la sociocritique au pluriel, c'est se situer d'emblée dans une perspective hétérogène qui exclut tout monocentrisme paradigmatique. Il convient pourtant de ne pas faire l'impasse sur le fonds commun qui unit les différentes approches sociocritiques ; elles postulent toutes que le texte littéraire a une teneur sociale et historique à laquelle l'herméneute ne saurait se soustraire. Face à ceux qui célèbrent l'immanence, la sociocritique prescrit la saisie du texte en le situant dans une « axiomatique sociale » (Angenot, 1983 : 129), pour reprendre la formule de Marc Angenot. De la sorte, la théorie sociocritique se déprend de l'absolutisation du texte qui fonde la démarche formaliste. De la même manière, elle prend ses distances avec les apologues de la critique marxiste qui vouent un culte exclusif aux conditions historiques dans leur effort de mieux appréhender le fait littéraire. C'est cette double prudence à la fois face aux partisans des analyses textologiques et aux marxistes qui autorise à dire que la sociocritique est une théorie de l'entre-deux, qui revendique sa place au confluent de la critique marxiste et du structuralisme.

Par-delà ce qu'on pourrait appeler l'abécédaire de cette forme de critique, il importe d'être attentif aux particularités méthodologiques

qui traversent le questionnement sociocritique au point que cette théorie manque parfois d'homogénéité. C'est cette plurivocité que la présente réflexion entend rappeler, à travers une base triadique, avec pour point d'ancrage les démarches de Claude Duchet, Pierre Zima et Edmond Cros, en puisant dans l'univers de la littérature africaine d'expression anglaise, pour être ce « serviteur de la preuve » (Bachelard, 1973: 19) dont parle Gaston Bachelard. Dans une analyse de type phénoménologique, la communication se propose de montrer que la diversité est déjà inscrite dans les dénominations, les différentes démarches méthodologiques et la pluralité qui traverse le champ notionnel.

UNE DENOMINATION PLURIELLE

Si nous partons du postulat que les mots ne sont jamais neutres, il est possible de lire l'identité multiforme attachée à désigner la sociocritique comme une ressource sémantique à explorer. Sur cette base, il y a lieu de porter l'attention sur les différentes désignations utilisées pour se référer à cette théorie critique et les implications idéologiques qu'elles induisent.

Dans son ouvrage, *Manuel de sociocritique*, Pierre Vaclav Zima distingue sa sociocritique des formes existantes en la désignant « sociologie du texte »¹ (Vachon et Tournier, 1992 : 250). Il importe de comprendre que la désignation n'est pas une démarche fantaisiste, elle obéit à une volonté de distinguer une technique analytique qui

¹ Pour traduire la particularité des méthodes critiques des différents protagonistes, Stéphane Vachon et Isabelle Tournier peuvent écrire : « Edmond Cros, Claude Duchet et Pierre Zima inventèrent presque simultanément « leur » sociocritique. Aussi « sociocritique » recouvre sous un même vocable des approches et des méthodes diverses et diversement vulgarisées».

se veut particulière dans le foisonnement des sociologies existantes qui portent sur les conditions de production du texte, ce que Régine Robin appelle les « entours du texte » (Robin, 1992 : 100). Dans le vaste concert des sociologies depuis Lucien Goldmann, notamment par le truchement de son ouvrage, *Pour une sociologie du roman* (Goldmann, 1964), il s'impose de se distinguer. C'est sans doute cette exigence qui conduit Zima à marquer son territoire pour dire la spécificité de sa démarche méthodologique plus portée sur les structures textuelles. De ce point de vue, le syntagme « sociologie du texte » est investi d'une fonctionnalité qui n'a rien d'incantatoire.

L'analyse linguistique du paratexte, très exactement du titre de l'ouvrage présenté par Claude Duchet, *Sociocritique* (Duchet, 1979), est assez parlante pour donner la pleine mesure de la notion de pluralité qui est inscrite même au coeur de cette discipline. Rappelons après Henri Mitterrand (1971 : 91) que le titre « apparaît comme un des éléments constitutifs de la grammaire du texte, et aussi de sa didactique : il enseigne à *lire* le texte ». De cette façon, notre conviction est que l'absence de l'article défini « la » n'est pas une considération anecdotique sans importance, elle appelle à un examen qui peut s'avérer porteur pour notre propos. En désignant son ouvrage sans le défini « la », Duchet entend reconnaître par là même que la méthode qu'il propose est une démarche parmi tant d'autres, qu'elle ne se veut pas un exercice fini, indépassable, à la manière de la fin de l'histoire que décrétait l'américain Francis Fukuyama.² De la sorte, ce qu'il propose est une conception de la sociocritique (nous soulignons une conception), à charge pour

² Dans son ouvrage, *The End of History*, Francis Fukuyama maintient que l'Occident est parvenu au terme de l'histoire. D'une autre manière, son système de pensée est l'entéléchie par excellence.

d'autres personnes de produire des démarches qui pourraient valablement s'inscrire dans le champ sociocritique.

Une autre preuve de cette pluralité qui traverse le questionnement sociocritique est à rechercher dans la désignation reconnue à la démarche d'Edmond Cros. La critique, à travers l'usage du génitif, « la sociocritique d'Edmond Cros », a fini d'établir la spécificité de la méthode crosienne, en comparaison de celles des autres³. En effet, le génitif vient préciser que la démarche dont il est ici question a des particularités qui la distinguent de celles des autres. L'usage du génitif opère une taxinomie et vient donc spécifier une démarche qui se veut distincte, comme on dirait, pour nous autoriser une analogie cosmétique, le visage de Pierre, aux fins de traduire la singularité de son portrait par rapport à celui de Paul. Il y a urgence à comprendre que la désignation par le biais du génitif est peut être un détail, mais un détail qui est loin d'être un épiphénomène.

Ce parcours tabulaire, aussi rapide soit-il, permet de soutenir que les différentes dénominations auxquelles l'on assiste dans cette épistème qu'est la sociocritique l'inscrivent dans la dynamique de l'ouverture et de la pluralité que semble renfoncer davantage la floraison d'approches méthodologiques.

LES DEMARCHES METHODOLOGIQUES

« Pour une démarche sociocritique », écrit Claude Duchet (1973 : 448), « il ne s'agit pas d'appliquer des normes et des étiquettes, mais d'interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d'un espace social, que j'ai proposé d'appeler société du roman ». On

³ Au-delà de la désignation distinctive par l'usage du génitif, de nombreuses pages Internet portent clairement le titre suivant : « spécificités de la sociocritique d'Edmond Cros ».

comprend que l'étude du champ romanesque a ceci de spécifique qu'elle donne à lire une écriture de la socialité qui, selon Duchet, peut revêtir deux formes.

D'une part, la socialité du texte romanesque renvoie au hors texte, à tout ce qui fait allusion à un contexte socio-historique reconnaissable à la lecture du roman. Dans *The Sympathetic Undertaker* de Biyi Bandele-Thomas (1991 : 100), le chef de l'exécutif a pour identité Platini. La parenté homonymique entre le chef de l'Etat et la légende du football français des années 1980 achève de convaincre que le texte ne dépayse pas, il participe de ce j'appelle une écriture de la familiarité au sens où il renvoie à un environnement qu'il est possible de décoder aisément. Ici, la diégèse romanesque plonge le lecteur dans un univers référentiel bien lisible, en occurrence le microcosme nigérian ou encore français.

D'autre part, la notion de socialité a une dimension autarcique qui confirme l'autonomisation de la société du roman. Pour en revenir à l'exemple mentionné plus haut, le terme «Platini» qui sert à désigner le chef de l'Etat est un signifiant pur, qui ne fait penser qu'à l'idée qu'on se fait du sportif, il n'est pas le vrai Platini, sa réalité ne se milite qu'à la société du roman. D'une autre manière, Platini ne désigne pas ici un référent bien particulier, mais il fait allusion à une référence, à savoir l'idée qu'on se fait des qualités techniques de ce footballeur dans un microcosme donné. Ici, la référence Platini, métaphore footballistique, est un discours social, un « *discours tenu sur* » (Duchet, 1973 : 453) l'homme politique africain dont la duplicité le dispute à la roublardise.

En somme, pour Claude Duchet, la sociocritique part du texte pour en arriver à dégager sa socialité, à savoir ce qui fonde du « dedans l'existence sociale du texte » (Merigot, 1979 :134). Dans cette perspective, elle ne renie pas les ressources de l'analyse textuelle, comme veut le faire croire Marc Gontard à travers un commentaire

qui vaut d'être rappelé en raison de son caractère doxique: « La sociocritique élude ... la dimension linguistique et textuelle qui constitue l'œuvre littéraire, qui détermine la « littérarité » d'un texte » (Gontard, 1984 : 23). Le commentaire de Gontard est excessif dans la mesure où la démarche de Duchet prend en compte la notion même de « littérarité » mise en avant par les Formalistes russes. Seulement, au rebours de ces derniers, elle ne s'arrête pas à cette dimension textuelle, l'objectif étant de mettre en évidence l'interdépendance entre le binôme texte-société, comme se propose également de le faire la démarche bien distincte de Pierre Zima.

Pour Pierre Zima, la sociologie du texte a pour charge d'appréhender l'étude du texte au niveau du langage, notamment par l'étude des structures sémantiques et narratives. Ici, les différentes composantes du texte sont perçues comme des structures à la fois linguistiques et sociales qui articulent des intérêts collectifs particuliers. On arrive donc à représenter les conflits sociaux au niveau du vocabulaire. Dans *The Sympathetic Undertaker*, en présentant le chef de l'Etat, à travers une métaphore footballistique, Platini, le récit donne à voir les oppositions en présence. De ce point de vue, le chef de l'Etat n'est plus au service des masses qu'il est censé servir. Par l'usage de la terminologie empruntée au monde du football, la diégèse rend compte des intérêts conflictuels entre le Chef de l'Etat et les populations.

Au niveau de la base narrative du texte, le manque de linéarité qui caractérise le récit vient donner l'ampleur des pathologies qui empêchent la totalité de progresser. Le récit principal est retardé par une série d'épisodes digressifs qui viennent rendre le déroulement de l'histoire principale saccadée. Il y a donc une corrélation étroite entre le dilettantisme qui affecte la narration et les nombreuses difficultés qui plombent le devenir de la collectivité. D'une autre manière, la technique de l'analepse aide à saisir l'état lamentable dans lequel

se trouve le corps social. Cette lecture de la technique narrative du « flash back » montre bien la différence entre la sociocritique et la narratologie, à travers la critique que Zima fait à l'endroit de Gérard Genette lorsqu'il écrit que « Genette décrit les techniques narratives sans tenir compte des implications idéologiques de ces techniques » (Zima, 1985 : 120). La sociocritique, dans la perspective de Zima, va décrire les techniques narratives mais se donner surtout pour tâche d'établir leur rapport à la société. Sur cette base, on voit bien clairement que « l'art vient dire le social », selon le mot de Ruth Amossy, (1992 : 29) formule que l'on peut aussi bien vérifier à travers une exégèse de la démarche crosienne.

Edmond Cros, quant à lui, entreprend de définir une théorie sociocritique du sujet qui se propose de « mettre en oeuvre les modalités d'incorporation de l'histoire au niveau du texte littéraire, non pas au niveau des contenus mais au niveau des formes » (Cros, 2003 : 53). Nous sommes ici au coeur de la problématique de l'origine socio-idéologique des formes. Pour en revenir à l'exemple de Platini, comment peut-on expliquer le parallèle entre la figure de la métaphore et le chef de l'exécutif ? Par l'usage de la figure rhétorique de la métaphore, on voit bien que le texte acquiert ici une dimension translinguistique qui le situe dans un milieu socio-historique donné. La réalisation phénotextuelle « Platini » nous plonge dans l'interdiscours où les pirouettes du chef de l'Etat dans le jeu politique sont comparées aux habiletés techniques du footballeur français. La réalité référentielle est ainsi transformée en ce sens que la surface sémantique n'est plus la même ; on passe aisément du football à la politique. L'usage du signifiant métaphorique s'explique dès lors par le caractère policier de ces régimes politiques africains dans lesquels il n'est pas toujours bon de critiquer ouvertement les pouvoirs publics. Sur cette base, il y a bel et bien transcription de l'Histoire dans le texte littéraire.

Comme il est possible de le constater, le rapport littérature-société qui semble être le cordon ombilical qui unit les démarches sociocritiques ne semble pas être univoque. Derrière cette unité épistémologique, il se profile une pluralité qui semble être manifeste à l'examen de l'éventail notionnel.

LE CHAMP CONCEPTUEL

L'examen de la terminologie qui a cours dans le questionnement sociocritique permet de vérifier, encore une fois, cette pluralité d'approches, d'un théoricien à un autre. En guise d'illustration, il s'impose de s'appesantir sur quelques termes pour se rendre compte de cette hétérogénéité au sein même de l'homogénéité.

L'analyse peut porter en premier lieu sur la « situation sociolinguistique ». Pierre Zima utilise ces termes pour rendre compte de la situation sociale du langage, son caractère changeant à mesure que les intérêts des groupes en présence fluctuent. Dans *The Man who came in from the Back of Beyond* de Biyi Bandele-Thomas (1991 : 58), les masses populaires vivent une série de fragilités qui peuvent être résumées à travers cette phrase contradictoire: « The law is an enemy ». La loi à l'origine est censée être un instrument de protection, lorsqu'elle se mue en un bourreau, on comprend que les mots perdent leur sens. Or, la crise qui affecte les mots n'est pas sans importance, elle vient dire l'ampleur de la crise sociale. Il nous est permis de comprendre que les masses pauvres sont abandonnées à elles-mêmes par une justice injuste qui anéantit ceux dont la visibilité sociale est quasiment nulle.

Cette réification du langage qui fait que les mots perdent leur sens originel et deviennent des antonymes est liée selon Edmond Cros (2003 : 196) à la « formation discursive », elle-même tributaire de la « formation sociale » subséquente. Pour le dire autrement, le

signifiant, voire le signifié n'a pas une valeur intemporelle, il change en fonction de l'idéologie dominante.

Claude Duchet, pour sa part, aurait parlé ici du « discours social », défini comme « le déjà-dit d'une évidence pré-existante au roman et par lui rendue manifeste » (Duchet, 1973 : 453). A ce niveau, les fluctuations sémantiques en fonction des intérêts en présence enseignent au moins une chose : la totalité est en crise. Le discours social vient donc porter la lumière sur un corps social problématique dont les pathologies sont à déceler au niveau de la crise qui affecte le sens des mots.

Cet examen sommaire montre la diversité qu'il est possible de lire au niveau du champ notionnel sociocritique. En effet, pour désigner une réalité quasi identique, des notions différentes sont utilisées. De la sorte, il est possible d'affirmer que les notions, notamment le sens des concepts, varie d'un auteur à un autre selon l'approche considérée. Cette pluralité qui affecte l'univers du métalangage sociocritique devient même importante dans la mesure où les auteurs ont une propre terminologie qui n'a pas une correspondance dans l'approche de leur *alter ego*.

Pierre Zima utilise le concept de sociolecte⁴ qu'il définit comme un « un *répertoire lexical codifié, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière* » (Zima, 1985 :134). De la sorte, il est perçu comme un langage de groupe reconnaissable par une collectivité donnée. Dans le champ des analyses sociocritiques, ce terme semble lui est propre dans la mesure où il n'est pas repris par les autres théoriciens. Dans *Devil on the Cross* (Ngugi, 1980 : 39), on peut déceler un exemple de sociolecte, tel qu'il est compris par Zima, par le rappel d'une des périodes historiques du Kenya :

⁴ Il importe de signaler que Pierre Zima utilise le concept de sociolecte à la suite de Julien Greimas (Greimas, 1976).

Great love I found here
Among women and children
A bean fell to the ground-
We split it among ourselves

Le texte littéraire ressuscite ici le discours anticolonial et son sociolecte nationaliste. On retrouve le langage de la rhétorique collectiviste utilisé par les peuples autochtones dans le processus d'émancipation politique contre l'intrusion coloniale ; Michel Naumann (2001 : 127) dirait « l'agression sorcière ».

Edmond Cros, pour sa part introduit le terme de « sujet culturel » qu'il définit comme cette instance idéologique grâce à qui le texte littéraire fait sens. On comprend bien que l'activité herméneutique ne saurait être possible sans un investissement culturel du lecteur. Dans *Wizard of the Crow* (Ngugi, 2006 : 45), le lecteur qui n'est pas coutumier de la langue swahili est forcément désarçonné face au terme « Karibu ». Le sujet culturel que je suis, coutumier de la langue swahili, est plus à même de décoder ce terme qui est utilisé pour exprimer la bienvenue à l'étranger.

Un autre terme que nous voudrions bien introduire ici est celui de « sociogramme » que Claude Duchet (1983 : 10) définit de la manière suivante : « ensemble flou, instable, conflictuel, de représentations partielles centrées autour d'un noyau, en interaction les unes avec les autres ». On peut illustrer ce terme à travers l'examen du sociogramme « patriote » dans la prose ngugienne. Chez ce romancier kenyan, le terme « patriote » subit sans cesse une reconfiguration en raison des luttes conflictuelles auxquelles il est attaché. A l'origine utilisé pour désigner ces nationalistes qui luttent pour l'indépendance du Kenya, il fait aujourd'hui son chemin dans l'incertitude en s'installant dans une perte de pertinence qui est liée, en réalité, aux conflits en présence. A l'époque postcoloniale, le patriote est désormais

celui qui milite pour la préservation du statu quo que gèrent les élites néo-coloniales. L'activité sociogrammatique autour du terme « patriote » vient donc rendre compte des oppositions qui résultent du conflit en jeu.

CONCLUSION

En définitive, il est permis d'affirmer que la sociocritique est une discipline qui inscrit en son sein la notion même de pluralité. Ici, nous avons voulu le rappeler en portant le regard sur ses diverses désignations, ses méthodes d'approches qui sont elles aussi plurielles et son éventail notionnel diversifié. C'est sans aucun doute ce caractère quelque peu hétéroclite qui fait la difficulté de cette théorie au point que Stéphane Vachon et Isabelle Tournier peuvent écrire « qu'il restera du flou dans son emploi et son extension » (Vachon et Tournier, 1992 : 251). Pour notre part, ces différentes démultiplications qui traversent le territoire de la sociocritique traduisent tout l'intérêt de cette théorie critique en cette ère postmoderne où les monopoles et les cloisonnements s'effacent au profit de la diversité et de la pluralité, comme veut le rappeler le présent congrès à travers sa thématique « sociocritique et interdisciplinarité ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ANGENOT, M. (1989), « L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des Sciences Humaines*, No 189, Janvier-Mars 1983, Lille.
- AMOSSY, R. (1992), « Sociocritique et argumentation : L'exemple du discours sur le « déracinement culturel » dans la Nouvelle droite, *La Politique du texte : Enjeux Sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille.

- BANDELE-THOMAS, B. (1991), *The Sympathetic Undertaker*, London, Heinemann.
- BANDELE-THOMAS, B. (1991), *The Man Who Came in from the back of Beyond*, London, Heinemann.
- CROS, E. (2003), *La Sociocritique*, Paris, l'Harmattan.
- DUCHET, C. (1973), « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16, Seuil.
- DUCHET, C. (1979), *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- DUCHET, C. (1983), « Entretien sur la sociocritique », *Littérature du monde entier*, Séoul.
- FUKUYAMA, F. (1989), *The End of History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOLDMANN, L. (1964), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- GONTARD, M. (1981), *La violence du texte*, Paris, l'Harmattan.
- MERIGOT, B. (1979), « Le signifiant Balzac: Lecture de *The Clockwork Testament* d'Anthony Burgess », *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- MITTERAND, H. (1979), « Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Paris, Nathan.
- NAUMANN, M., (2001), *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération: Une littérature « voyoue »*, Paris, L'Harmattan.
- NGUGI, WA T. (1980), *Devil on the Cross*, London, Heinemann.
- NGUGI, WA T. (2006), *Wizard of the Crow*, London, Harvill Secker.
- VACHON, S. & TOURNIER, I. (1992), « Sociocritique: Bibliographie Historique », *La Politique du Texte : Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses Universitaires de Lille.

SOCIOCRITIQUE ET MÉDIATIONS

Anthony GLINOER
(Université de Toronto, Canadá)

Palabras clave: Interdisciplinariedad, sociocrítica, mediación.

Resumen: Tras convertirse en centrales en la sociología del arte y la música, los conceptos de mediación y mediadores han recibido poco eco en el campo literario. A pesar de la apertura de algunos teóricos de la crítica social (Duchet, Cros, Viala), estas ideas han tenido un tiempo inactivo tanto entre sociólogos de la literatura —fuera de su atención a las mediaciones institucionales (precio, academias, salones)— como entre sociocríticos —más preocupados por las tendencias de lo «social» o «discurso» en la literatura. Este artículo aprovechará la aproximación entre la crítica social y los enfoques relacionados (análisis del discurso, la sociología de la literatura, el estudio de los mitos y del autor, la historia cultural, etc.) para poner en cuestión las uniones entre lo individual y lo colectivo en el campo literario. Su objetivo será comprender mejor conceptualmente las mediaciones, situándose en la triangulación entre el texto, las configuraciones discursivas y la configuración socio-histórica. A través del examen de las mediaciones del discurso, de las instituciones o el imaginario social, se esboza un programa de investigación cuyo objetivo final es reintegrar a la crítica social en una perspectiva interdisciplinaria. ¿La situación entre quienes hacen explícitas las mediaciones no está en el corazón del enfoque sociocrítico?

Mots-clés : Interdisciplinarité, sociocritique, médiation.

Résumé : Devenues centrales en sociologie des arts plastiques et de la musique, les notions de médiation et de médiateur ont reçu peu d'échos dans le domaine littéraire. Malgré l'ouverture de certains théoriciens de la sociocritique (Duchet, Cros, Viala), ces notions ont connu une longue déshérence tant parmi les sociologues de la littérature —en dehors de leur attention pour les médiations institutionnelles (prix, académies, salons)— que parmi les sociocriticiens —plutôt préoccupés des tendances lourdes du « social » ou des « discours » en ce qu'ils pèsent sur la littérature. Cet article prendra le parti du rapprochement entre la sociocritique et des approches connexes (analyse du discours, sociologie de la littérature, étude des mythes et des postures d'auteur, histoire culturelle, etc.) et par là du questionnement sur les articulations entre l'individuel et le collectif dans le champ littéraire. Elle visera à mieux cerner conceptuellement les médiations et à les placer au centre d'une entreprise de triangulation entre les textes, les configurations discursives et les configurations socio-historiques. A travers l'examen des médiations des discours, des institutions ou encore de l'imaginaire social, sera ébauché un programme de recherche dont l'objectif ultime est de réintégrer la sociocritique dans une perspective interdisciplinaire. La situation d'entre-deux qu'explicitent les médiations n'est-elle pas en effet au cœur de la démarche sociocritique ?

Keywords: Interdisciplinarity, Sociocriticism, mediation.

Abstract: Having become central in the sociology of art and music, the concepts of mediation and mediators have received little echo in the literary field. Despite the opening of some theorists of social criticism (Duchet, Cros, Viala), these notions have had a long dormant among both sociologists —literature outside their attention to the institutional mediations (price, academies, salons)— that among researchers— rather concerned about the trends of the “social” or “discourse” in that they weigh about literature. This communication will take advantage of the rapprochement between social criticism and related approaches (discourse analysis, sociology of literature, study of myths and postures copyright, cultural history, etc..) And thus questioning the joints between individual and the collective in the literary field. It will aim to better understand conceptually mediations and placed in the center of an enterprise of triangulation between text, discursive configurations and settings socio-historical. Through the mediation of speech review, institutions or the social imaginary, will be outlined a research program whose ultimate goal is to reintegrate social criticism in an interdisciplinary perspective.

The situation in-between made explicit mediations Is not indeed at the heart of the approach sociocriticism?

DE DIFFICILES ENTRE-DEUX¹

« Il n'est pas sûr que le terme de sociocritique [...] soit lavé de toute ambiguïté » écrivait Claude Duchet en 1975². Cet « inconfort théorique » était selon lui essentiellement de nature provisoire, dû à un premier élan de travaux ; toutefois, tout indique qu'il perdure et génère son lot de refondations ou de bilans théoriques. Est-ce faute d'objet spécifique, source d'un appareil conceptuel cohérent et d'une méthodologie propre, comme le soutenait Duchet ? Plutôt d'une position d'entre-deux, inhérente à sa visée. Il y a en effet un inévitable « saut épistémologique du texte au contexte »³, ainsi que des théories et méthodes conçues pour un objet (la littérature) à d'autres, élaborées dans des cadres et des perspectives distinctes (la sociologie, l'histoire sociale, la sociolinguistique, etc.), dès lors que l'on cherche à interroger la socialité du texte, à élucider les procédés et enjeux du processus de transformation sémiotique du social opérée par et dans le texte, bref à articuler, dans l'analyse, phénomènes textuels et phénomènes sociaux. Cependant, à moins

¹ Une version plus développée de la première partie de cet article a paru sous le titre « Sociocritique, médiations et interdisciplinarité » et sous la signature collective du GREMLIN (*Texte*, n°45-46, 2009, pp. 175-194). Je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien.

² Claude Duchet, « Introduction. Le projet sociocritique : problèmes et perspectives », in Graham Falconer et Henri Mitterand, dir., *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, A. M. Hakkert, 1975, p. 5.

³ André Belleau, *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, « Visées critiques », 1999 [1980], p. 78.

de résorber entièrement le social dans le texte (ou au mieux dans les discours), pour en faire une pure construction verbale, ou inversement, de tout ramener, *en dernière instance*, à des considérations sociologiques, il faut tenir ce pari.

On pourrait même dire que la sociocritique est tout entière vouée à assumer et éclairer cet inconfort, cet entre-deux, par le biais de la notion de médiation. L'on peut rappeler, à ce sujet, la formule d'Edmond Cros, selon laquelle la sociocritique vise à reconstituer « l'ensemble des médiations qui déconstruisent, déplacent, ré-organisent ou re-sémantisent les différentes représentations du vécu individuel et collectif. »⁴. Dans cette optique, la sociocritique peut être conçue comme l'étude des multiples formes de médiations entre la littérature et l'ordre des discours aussi bien qu'entre le discours social (dont le discours littéraire) et les phénomènes artistiques, sociaux, économiques, politiques, religieux, etc., d'une époque donnée. Il importe donc de saisir conceptuellement l'ensemble de ces médiations, préciser les méthodes aptes à les éclairer et à rendre raison, dans cette optique, du travail sur le social opéré dans différents corpus de

⁴ Edmond CROS, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, « Pour comprendre », 2003, p. 37. Un courant majeur de la sociologie de l'art et de la musique, depuis Baxandall, Howard Becker, Nathalie Heinich et Antoine Hennion, a quant à elle intégré depuis longtemps la notion de médiation et de médiateur. Hennion écrit ainsi : « *Si d'autres lectures rendent justice à la sociologie de l'art, il est frappant de constater que son travail peut être ramené à une restitution, empirique ou théorique, des médiateurs de l'art.* » (Antoine Hennion, « La sociologie de l'art est une sociologie du médiateur », in Pierre-Michel Menger et J.-C. Passeron, *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La documentation française, 1994, p. 171). Les notions de médiation a cependant été si envahissante, elle fait à ce point office de « *clé de voûte* » (*ibid.*, p. 178) pour ce courant, qu'elle en est parfois venue à masquer soit l'herméneutique des œuvres, soit l'univers de croyances, de concurrences et de conflits dans lequel toutes ces interventions prennent place.

textes, qu'ils aient ou non été conçus et reçus comme « littéraires ». Examiner les textes dans le cadre d'une triangulation dynamique avec ces autres pôles que sont les configurations discursives et les configurations socio-historiques mine en outre l'opposition frontale avec la sociologie de la littérature, permet de construire d'autres rapports, sans pour autant mener à une confusion entre les deux démarches. Il s'agit plutôt d'identifier sur quels plans et sur quel mode peut s'accomplir un nécessaire travail interdisciplinaire.

Une autre difficulté entraîne l'adoption d'une autre position d'entre-deux. Dans le cas de la littérature, et de toute activité touchant directement à la production et diffusion d'objets sémiotiques, qui n'ont de sens qu'en fonction d'une réception, d'une interprétation, l'opposition, souvent irréductible, entre les approches systémiques et *individualisantes*, fait surgir la question cruciale de la singularité⁵.

La difficulté, majeure, ici, est de rendre raison du travail opéré dans et par les textes, des déplacements, permutations, ébranlements et obscurcissements qu'ils introduisent, tout en évitant les divers écueils de la « singularisation : a) reproduction du régime de singularité assimilable du coup au culte du Génie ; b) présentation comme un travail majeur sur les discours, ce qui n'est peut-être qu'une variation sans portée historique ou herméneutique forte, une transformation prévisible du fait du contexte socio-discursif ; c) substitution au génie de l'auteur le brio du chercheur, qui sait toujours, quel que soit son objet, faire émerger une forme de singularité textuelle ; d) tendance à se baser sur un corpus trop restreint, méthodologiquement, pour permettre des généralisations sur la part de reproduction et de transformation du discours social dans la mise en texte.

⁵ Pour l'opposition, au sein des sphères culturelles, entre régime de singularité et régime de communauté, voir les travaux de Nathalie Heinich, parmi lesquels *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

Pour les éviter, il importe de mettre au cœur de la perspective les interactions constantes entre singularité (comme projet global d'un univers, la littérature, et comme caractéristiques éventuelles d'un texte) et socialisation (i. e. : toute forme de déterminisme extérieur, de reproduction du déjà-là discursif, de manifestation de la dimension sociale du texte), ceci en se mettant à l'étude des instances et des opérations intermédiaires, en analysant les multiples interactions, déplacements, brouillages que les diverses médiations du social au texte (et retour) permettent. Par là, la sociocritique peut jouer un rôle spécifique au sein des travaux en sciences humaines, dans la mesure où elle n'adoptera pas le postulat de la singularité de ses objets, mais posera au contraire cette singularité comme problème fondamental, qu'elle entend interroger. Il importe pour elle de distinguer entre le caractère herméneutique de sa démarche, qui se donne comme objet premier d'étude cette « unité » relativement autonome qu'est le texte, et la revendication de singularité inhérente à l'art moderne.

MÉDIATIONS

Pour savoir ce que le texte fait du social et ce que le social fait au texte, il faut donc identifier les médiations qui opèrent sur tel ou tel texte, et voir comment elles se retraduisent ou se transposent dans le texte. Or, malgré l'importance de la notion de médiation pour la sociocritique, il n'y a eu que peu de travaux visant à établir ses principales formes, les exceptions étant dues à Edmond Cros et Alain Viala⁶. Seulement, du fait de la diversité des médiations, toute

⁶ Edmond Cros, *op. cit.* ; Alain Viala, « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature*, n° 70, mai 1988, pp. 64-75.

étude implique un travail interdisciplinaire qui, loin de noyer toute spécificité sociocritique, doit amener cette dernière à se concevoir comme perspective fédératrice. Dans sa volonté d'interroger la socialité du texte sous toutes ses coutures, elle peut intégrer des questionnements, des approches, des méthodes issues d'autres traditions, d'autres disciplines, qui lui sont alors autant de « sciences auxiliaires ». La sociocritique n'a pas dans cette perspective à se concevoir dans une opposition radicale, dans un isolationnisme ignorant plus ou moins les travaux qui cherchent eux aussi, quoique dans d'autres perspectives, à éclairer les médiations entre les textes et le social. Elle devrait au contraire montrer que son apport est indispensable à ces analyses, dans une division du travail critique ouverte à des formes diverses de collaboration.

(a) *Médiations « discursives »*

Le plan primordial où s'effectuent les médiations est celui des discours. Le postulat fondamental de la sociocritique, que la reproduction du social dans un texte est d'abord d'ordre discursif, que les procédés formels et la gangue intertextuelle sont les lieux par excellence de la réfraction du social, possède toujours sa pertinence aujourd'hui. Toutefois, diverses approches, dont celles de l'analyse du discours et de l'intermédialité, ont contribué à articuler autrement ce premier niveau de médiations.

Le discours social, conçu comme ensemble structuré, cohésif et hiérarchisé de la totalité des discours d'une époque donnée, dont la théorie a été développée par Angenot, dans le prolongement des travaux de Bakhtine et Foucault, plonge tout texte dans une intertextualité généralisée et, de ce fait, relie toute marque de socialité propre à ce texte, dans les énoncés comme dans l'énonciation, dans son axiologie comme dans son axiomatic, à ce qui s'énonce dans

la masse discursive contemporaine. Cette théorie et son outillage méthodologique ont permis de donner une base solide à l'étude du co-texte, pour reprendre le terme proposé par Claude Duchet, et a renouvelé en profondeur la sociocritique, en remettant en question, entre autres, le postulat de la singularité⁷.

Par ailleurs, des recherches distinctes, en analyse du discours, ont introduit d'autres notions susceptibles d'éclairer les médiations, dont celles liées à l'ethos, à la scène énonciative ou à la paratopie (Amossy et Maingueneau). De plus, de multiples travaux en sociolinguistique, dont ceux de Labov et Milroy, ont exploré la modulation et symbolisation du social dans le matériau même des interactions orales⁸ ; on ne peut donc que regretter que, si leurs questionnements, méthodes et découvertes sont susceptibles d'éclairer ce que les discours font du social, l'ignorance semble générale et réciproque entre sociolinguistique et sociocritique.

Par-delà la masse de l'imprimé, il faut aussi tenir compte des médiations spécifiques dues à la « sémiosphère », aux productions comportant une dimension symbolique. Des arts plastiques aux jeux vidéos en passant par la bande dessinée, le cinéma, la musique ou la culture numérique, ces dernières effectuent en effet des mises en forme du social qui sont en interaction avec celles des discours. À cet égard, les travaux sur l'intermédialité paraissent susceptibles d'enrichir les réflexions sociocritiques sur la médiation, dans la mesure où ceux-ci tiennent compte, dans leurs analyses de « l'entre-deux »,

⁷ Il importe, cependant, de ne pas placer la théorie la tête à l'envers, en substituant à la recherche des régularités et reprises une enquête essentiellement occupée à éclairer les écarts et brouillages.

⁸ William Labov, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972 ; Lesley Milroy, *Language and Social Network*, Oxford, Blackwell, 1987.

du caractère indissociablement matériel et social, en même temps que sémiotique, des textes.

Enfin, en même temps qu'englobé dans ces ensembles discursif et médiatique qui imposent déjà, avant toute écriture, des représentations du social et des modes de représentation, le texte les retravaille par le biais de ses propres médiations internes, celles de la forme. Déterminée à ne pas verser dans la sociologie du contenu, la sociocritique inspirée de Duchet a fait des médiations formelles son principal objet d'investigation sans parvenir toutefois à adopter une cohésion épistémologique forte.

(b) Médiations institutionnelles

Ce premier plan de médiations, opérées dans et par le langage, par les ressources formelles, rhétoriques, sémiotiques, etc., propres à chaque type de texte, est en quelque sorte dépourvu d'acteurs et de processus, très peu matérielle aussi, comme si tout se jouait dans un espace purement langagier. Or, la médiation du social a lieu dans le social, ou plutôt est liée à l'action d'instances médiatrices entre le texte et le social. De concert avec le Groupe de recherche sur les médiations et les institutions littéraires (Gremlin), je propose donc de distinguer un deuxième plan de médiations, dont la nature est double : d'un côté, leur implication dans la socialisation des textes, leur position d'interface entre des logiques internes à la sphère littéraire et les logiques externes (contraintes économiques, éthico-religieuses, politiques, etc.) rendent ces médiations abstraites et processorales ; de l'autre, en vertu même des processus qu'elles mettent en branle, leur effet se fait sentir de multiples façons dans les textes mêmes, dans le choix des formes, le travail sur l'intertextualité, le parcours de réécriture menant du désir d'écrire un texte précis à sa publication. Les institutions de

la vie littéraire⁹ non plus que le champ littéraire (Bourdieu) dans son ensemble ne sont pas de purs lieux de détermination, extérieurs au texte, mais touchent de près au texte lui-même, à son écriture et à sa lecture. En amont et en aval de celui-ci, mais aussi en son cœur, les institutions (matérielles et immatérielles) ont partie liée avec le processus de textualisation du social.

Les étapes menant du manuscrit à l'imprimé mobilisent deux premières séries de médiations institutionnelles. D'une part, les médiations dues à la circulation des avant-textes entre les mains de plusieurs acteurs (conseillers, éditeurs, directeurs de revue, lecteurs professionnels, compagnons de cénacle), qu'une sociogenèse intégrant le rôle de ces médiateurs aux acquis de la génétique peut chercher à éclairer. D'autre part, celles dues aux supports (manuscrit, dactylogramme, polycopié ou imprimé ; type et format de papier, de caractères, jaquette, bandes, etc.) dont les travaux en histoire du livre et en bibliographie matérielle ont enrichi l'étude¹⁰. Le texte est toujours tributaire d'un faisceau d'actions posées par une pluralité d'acteurs sociaux. Les médiations dues aux médiateurs et à la matérialité sont d'ailleurs étroitement reliées, voire indissociables, car l'intervention des premiers s'avère souvent décisive dans la transformation du texte en livre. Imposer des corrections, apposer un titre, régler la marge de « blanc », opter pour un papier « de luxe » ou un « grand format » : ce sont là des opérations qui ne portent pas que sur une « surface externe » du texte, analysables selon des logiques commerciales, mais portent sur autant de dispositifs symboliques, générateurs de socialités spécifiques.

⁹ Alain Viala, « L'Histoire des institutions littéraires », in Henri Béhar et Roger Fayolle, dir, *L'Histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 111-121.

¹⁰ Voir Donald F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 23.

Une fois le livre publié et diffusé, il ne perd pas tout intérêt pour la sociocritique, qui laisserait sinon son sort aux sociologies de la lecture et aux études de la réception. Car, dans sa circulation sociale, le texte passe à travers de multiples médiations institutionnelles qui en sédimentent le sens, interposent entre celui-ci et le lecteur (« sociocriticien » compris), des couches de lecture. Si on pose, par ailleurs, que la sociocritique ne peut que faire sienne le postulat que le sens du texte n'est pas un « en-soi », indépendant de ses appropriations et interprétations, dès lors il faut tenter d'articuler réception et médiations.

On s'interrogera ainsi, entre autres : a) sur les interférences entre le texte, le paratexte (dédicaces, épigraphes, frontispices, quatrièmes de couverture) et l'épitéxte (Gérard Genette) généré par la médiatisation de la pratique littéraire (interviews, portraits photographiques, descriptions de maisons d'écrivains) ; b) sur le « triple jeu » qui se joue dans la littérature comme dans l'art¹¹ entre les créateurs, les spécialistes et le public, par lequel se rétablit la chaîne entre la production et la réception du produit culturel ; c) sur les « instances de reconnaissance » (l'éditeur ajoutant tel titre à son catalogue ; la critique littéraire, neutre, polémique ou même de complaisance, choisissant de parler de telle œuvre ou au contraire de la passer sous silence) et les « instances de consécration »¹² (prix et autres gratifications) grâce auxquelles se met en place un certain canon littéraire.

¹¹ Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1998.

¹² Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Nathan-Labor, 1978.

(c) *Pratiques sociales*

Malgré l'importance déterminante des médiations discursives et institutionnelles, d'autres canaux « médiateurs », d'autres dialectiques pèsent sur la socialité du texte. Ainsi, le foisonnement des recherches historiques et sociologiques sur les dimensions sociales de la culture ou les dimensions culturelles du social mérite de retenir l'attention. Les recherches des Chartier, Corbin, Ginzburg, Kalifa, Ory et autres intègrent souvent la question de la représentation et brassent des corpus mêlant textes littéraires légitimes, littérature de masse, échantillonnages de la masse discursive, etc. L'analyse des pratiques sociales, comme axe de médiation, constitue peut-être le terrain par excellence des rencontres entre la démarche sociocritique et celles développées dans d'autres cadres, basées sur d'autres postulats. D'où l'exigence de développer une interdisciplinarité critique, soucieuse d'éviter le syncrétisme et les contradictions épistémologiques, en même temps qu'ouverte à un dialogue conceptuel et méthodologique ou à des collaborations portant sur des objets d'étude communs.

Tenter de dresser un portrait des médiations à l'œuvre selon cet axe est évidemment impossible, quand bien même se restreindrait-on à leurs principales formes. Au demeurant, le choix des médiations à étudier dépend essentiellement de l'objet que se donne chaque chercheur. Je n'en relèverai que quelques-unes parmi les plus déterminantes.

Là où il y eut longtemps, sur le plan conceptuel, un hiatus, voire un abîme infranchissable, entre ce qui relevait des phénomènes censément les plus tangibles, les plus solidement enracinés dans le réel (les classes sociales, par exemple) et ce qui relevait tantôt du fantasme, tantôt du reflet (la littérature), divers courants en anthropologie et en sociologie ont conduit à combler ce fossé, entre autres en montrant l'importance des discours dans la construction des communautés

imaginées (la nation, pour Anderson¹³) ou de la rhétorique dans les interactions sociales (Herzfeld¹⁴), pour ne donner que deux exemples. La convergence ainsi ouverte avec la sociocritique, qui a elle aussi, de son côté, contribué à articuler autrement identités sociales et médiations formelles, doit évidemment beaucoup au « tournant linguistique » qui a marqué les sciences sociales et peut parfois camoufler les incompatibilités profondes des cadres épistémologiques. Le chantier des études sur la construction socio-discursive des identités est en effet occupé par quantité de perspectives distinctes, du féminisme au postcolonialisme, de l'étude des lieux de mémoire aux déconstructions des narrations historiographiques. Il n'empêche que la sociocritique a sa partie à jouer, sur ce terrain, et pourrait chercher à identifier les approches avec lesquelles le dialogue serait plus fructueux, pour parvenir éventuellement, sur certains objets, à embrasser avec plus de netteté et de profondeur les niveaux de médiation qui modulent les clivages sociaux.

De multiples autres pistes paraissent susceptibles de lester les analyses des médiations discursives et de la vie littéraire par une ouverture réfléchie aux médiations opérées dans le cadre même des pratiques sociales, ainsi qu'aux autres approches ou disciplines se penchant sur ces pratiques. Il pourrait être question ici de la ville, du travail ou encore des « communauté imaginées » (B. Anderson), mais je n'emprunterai que la seule piste des sociabilités. Le social, ce n'est pas que des déterminations abstraites, des masses anonymes, des catégories, des mécanismes transversaux, mais aussi des interac-

¹³ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [publication en anglais en 1983].

¹⁴ Michael Herzfeld, *L'intimité culturelle. Poétique sociale de l'État nation*, Québec, Presses de l'Université Laval, « Intercultures », 2007 [publication en anglais en 1997].

tions sociales concrètes, des « communautés » locales, qui servent de filtre entre le social et ses représentations, entre autres par le biais des « sociolectes » (Zima)¹⁵. Il importe donc de tenir compte des sociabilités comme formes de médiation, entre autres parce que le rapport des écrivains au social passe par ce filtre, parce que le contact avec la littérature, les discours, les formes de capital, les divisions sociales, etc., est dans une certaine mesure canalisé, orienté, par les interactions avec autrui et par les configurations locales au sein desquelles les écrivains sont insérés (revues, maisons d'édition, cénacles, associations, réseaux plus ou moins formalisés). Ainsi, il y a nécessairement des décalages entre a) la totalité de ce qui se publie, dans une société donnée, b) la part de cette totalité qui est objet de discours dans les médias ; c) les livres qu'on fait circuler et dont on parle, au sein d'un groupe donné. Or, ces décalages produisent des effets, entraînent certaines lectures, orientent vers une certaine forme d'écriture, introduisent, entre le discours social, le champ et les écrivains, des distorsions. En un mot : bien plus qu'un à côté anecdotique, la sociabilité opère une médiation significative entre la littérature et le social.

(d) Imaginaire social

Beaucoup utilisée, théorisée depuis peu, la notion d'« imaginaire social » apparaît comme l'une des grandes médiations du social que la sociocritique doit continuer d'investiguer¹⁶. Très liée au

¹⁵ Peter V. Zima, *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Berne, Peter Lang, 1988.

¹⁶ L'article incontournable à cet égard est celui de Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *Discours social/Social Discourse*, vol. 5, n°

développement des recherches sur le discours social, cette notion a toujours présenté une nature fondamentalement ambivalente, entre description et prescription. Il s'agit à la fois de ce dont rêve la société, et de ce qui a le pouvoir de faire rêver la société, pour reprendre certains termes de la définition qu'en a proposé récemment Pierre Popovic¹⁷. Son principal mérite tient peut-être au fait qu'elle cherche à rendre compte des effets propres de la fiction dans le monde social, des effets-retours, des déterminations qui influent sur le réel, marquent les sensibilités, voire commandent les gestes, cela dans une perspective quasi anthropologique : « le texte contribue, » écrivent Angenot et Robin, « à produire un imaginaire social, à offrir aux groupes sociaux des figures d'identité (d'identification), à fixer des représentations du monde qui ont une fonction sociale »¹⁸.

Il n'y a certes pas lieu de limiter l'imaginaire social à la littérature, même si sur la longue durée la littérature en a sans doute été un élément prédominant, et le roman tout particulièrement à partir du XIX^e siècle. Il n'est pas non plus question d'un retour au solipsisme littéraire, à l'examen cloisonné du monde littéraire tel qu'il s' imagine être. Il s'agit plutôt de s'interroger sur une certain « efficace » des discours, et notamment sur les valeurs qui sont parties constituantes

1-2 (1993), pp. 7-32, qui ne propose toutefois aucune définition de l'imaginaire social.

¹⁷ Suivant Popovic, l'imaginaire social est « *un rêve éveillé* » que « *toute société entretient à ses propres égard et usage* » ; il est « *composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art* » (Pierre Popovic, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008, pp. 23 et 24).

¹⁸ Marc Angenot et Régine Robin, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, n° 1 (juillet 1985), p. 53.

de l'imaginaire social et qui assurent une bonne part de ces effets-retour sur le social et les pratiques. Autrement dit, porter l'interrogation sur une certaine forme « d'inertie » de l'imaginaire de la littérature permet d'observer et d'analyser sa capacité à imprégner le monde social, à traverser l'histoire et à conférer aux sociétés des cadres d'appréciation et de jugement. En cela, l'imaginaire social se développe sans doute aux confins de ce que l'histoire culturelle a pour sa part proposé autour de la notion de représentation¹⁹.

Ce survol des médiations cerne un vaste territoire, partagé par plusieurs perspectives et disciplines. Il ne constitue pas, en tant que tel, un programme de recherche, mais invite plutôt à penser l'articulation entre les recherches sociocritiques, menées en fonction d'objet spécifiques, généralement sur un horizon à court ou moyen terme, et l'entreprise de conceptualisation des multiples formes et axes de médiation, jamais aboutie, toujours remise sur le métier. De même, il cherche à penser ces recherches et cette conceptualisation en tenant compte des lieux de convergence, de dialogue et de confrontation entre les perspectives ou disciplines des sciences humaines. La sociocritique n'a pas à être diluée au sein de la sociologie de la littérature, de l'analyse du discours, de l'histoire culturelle, de l'intermédialité, de l'histoire du livre, mais elle doit assumer plus nettement le fait que ses domaines de recherche et jusqu'à certaines de ses interrogations les plus fondamentales sont « en garde partagée » avec ces approches, et que par conséquent, elle doit chercher à tenir compte de cette inévitable interdisciplinarité. À charge pour les chercheurs se réclamant de la sociocritique d'emprunter dans les

¹⁹ Dans une vaste bibliographie traitant de la question, on ne renverra qu'à la synthèse de Roger Chartier, « Le monde comme représentation. Redéfinition de l'histoire culturelle », *Annales ESC*, n° 6 (nov.-déc. 1989), pp. 1505-1520.

diverses boîtes à outils à leur disposition les instruments les mieux à même d'éclairer leur objet d'étude.

QUELQUES MÉDIATIONS D'*ILLUSIONS PERDUES*

Pour illustrer mon propos, sans viser à intégrer toutes les dimensions médiatrices qui ont été évoquées, je voudrais aborder rapidement le cas d'un roman emblématique, *Illusions perdues*. *Illusions perdues*, plus précisément sa deuxième partie *Un Grand homme de province à Paris*, a fixé pour longtemps l'imaginaire social de la littérature telle qu'elle se pratique ainsi que le modèle du roman d'une vie littéraire désormais soumise aux modes de production capitalistes. Il a été moins noté que Balzac a donné vie et récit dans ce roman à une institution qui représente le contre-pied pour ainsi dire absolu de ces modes de production. Cette institution, aussi nouvelle que structurante, est le cénacle.

Qu'est-ce donc qu'un cénacle ? Il s'agit, à première vue, d'une assemblée d'écrivains et d'artistes réunis dans un espace privé, assemblée qui n'existe par nulle autre institutionnalisation qu'elle-même, par l'agrégation d'individus. Mais en même temps, parce qu'elle s'affirme dans l'espace public en tant que groupe solidaire disposant d'un capital collectif non réductible à l'addition des capitaux symboliques de ses membres, cette assemblée influe en retour sur la trajectoire de ceux-ci, voire sur la configuration générale du champ. Enfin, le cénacle est intimement associé, c'est sa raison d'être sociologique, à un ensemble de valeurs éthiques et esthétiques communes à ses membres, dont il vise, avec plus ou moins de fortune, la systématisation et l'explicitation. Ballotté entre ces identités sociales différentes et complémentaires, le cénacle se caractérise encore par l'homogénéité professionnelle et sociale de ses membres et par une intense cohésion interne sous-tendue par

un mélange d'amitié et de fraternité, comme seules les périodes de lutte peuvent en engendrer²⁰. Ainsi, si comme instance d'émergence inséparable d'une idéologie le cénacle s'inscrit dans l'éphémère, le modèle cénaculaire, lui, par la diversité même des pratiques et des conduites qui le portent, a pu être reproduit avec constance de mouvement littéraire en mouvement littéraire tout au long du siècle : le cénacle meurt avec la réussite ou avec l'échec du mouvement dont il est l'expression, mais l'efficace de l'institution cénaculaire, elle, ne peut qu'être reconduite. Et la reconduction a bien eu lieu : de la « secte » des *Méditateurs* (1797-1803) au groupe de l'Abbaye (1906), en passant par le cénacle de Deschamps (1819-1824), de Stendhal (1824-1827), de Nodier (l'Arsenal, 1824-1827), de Hugo (1827-1830), de Borel (1830-1833), de Murger (« Les Buveurs d'eau » : 1841-1842), de Leconte de Lisle (1863-1868), d'Edmond de Goncourt (1885-1896), de Mallarmé (1878-1898), de Heredia (1885-1901), etc., la forme cénaculaire traverse tout le siècle.

Renaissance continue d'une forme de sociabilité littéraire, sans doute la plus typique du XIX^e siècle, mais aussi, et peut-être plus encore, d'une *idée*. Car le cénacle n'est pas seulement une structure sociale, c'est une configuration mentale, quelque chose qui, à défaut d'occuper tous les écrivains, les *préoccupe*, travaille leur imaginaire depuis que Sainte-Beuve, dans un coup de force performatif, a signé l'acte de naissance d'un cénacle mythifié dans un poème éponyme de *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme* en 1829²¹. À peine né, le

²⁰ Sur les rapports entre amitié et mouvement, voir Francesco Alberoni, *Genesis. Mouvements et Institutions*, trad. R. Coudert, Paris, Ramsay, 1992.

²¹ Voici le programme que Joseph Delorme fixait au cénacle : « Tous réunis, s'entendre, et s'aimer, et se dire : / Ne désespérons point, poètes, de la lyre, / Car le siècle est à nous. » (Sainte-Beuve, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, éd. J.-P. Bertrand et A. Glinoyer, Paris, Bartillat, 2004, p. 104).

cénacle suscite des commentaires nombreux, des polémiques même. De Latouche à Zola, en passant par Sainte-Beuve, Balzac, Murger, Vallès, Mauclair et Alphonse Retté²², les réflexions se multiplient autour de cet objet, tour à tour sublimé et désacralisé. C'est qu'en réalité le cenacle est bien plus qu'une simple réunion d'artistes, c'est une nouvelle donne dans le jeu littéraire du XIXe siècle, une médiation nouvelle et capitale qui bouleverse l'organisation du champ intellectuel. De là l'intérêt – voire la fascination – qu'il suscite chez l'homme de lettres, car à travers le choix ou le rejet cenaculaire, ce qui se joue en profondeur c'est une redéfinition du rôle de l'Ecrivain, et par delà une redéfinition des fins de la littérature.

Comment la littérature, et plus particulièrement le roman, pense-t-elle et représente-t-elle le phénomène cenaculaire, comment cette pratique sociale pénètre-t-elle via la littérature l'imaginaire social : telle est la question que je voudrais poser à travers l'examen du cas d'*Illusions perdues*. Mais précisons d'abord ce qu'il faut entendre ici par ce mot de « penser²³ ». Il ne s'agit pas en effet de traquer dans le roman les idées qui traînent ici et là sur tel ou tel cenacle, et encore moins encore d'y chercher le reflet plus ou moins fidèle de la réalité historique, mais plutôt d'interroger les modalités d'inscription du phénomène cenaculaire dans le tissu romanesque, dans sa *textualisation*. La représentation textuelle d'un objet aussi chargé socialement que le cenacle ne pose pas tant en effet le problème de son sens que celui de sa signification.

²² Voir pour la première partie du siècle mon livre *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

²³ Voir Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

Le Cénacle comme personnage collectif n'apparaît que par intermittences dans l'épopée balzacienne de la désillusion, au cours de laquelle Lucien de Rubempré, oscillant entre Daniel d'Arthez et Étienne Lousteau, passe de gloire provinciale à journaliste parisien crève-la-faim. Balzac n'en érige pas moins le Cénacle de d'Arthez en contre-modèle de la « prostitution de l'esprit », selon l'expression de Lukàcs²⁴, en seul lieu de résistance et d'intégrité face à la dépravation et à la vénalité de l'univers parisien. Notons à ce propos que la mise en scène d'un cénacle, et de surcroît la réappropriation du terme de *Cénacle* hors de toute visée satirique ou péjorative, était loin d'aller de soi en 1839. Depuis l'article de Latouche sur la « camaraderie littéraire » en 1829²⁵, des dizaines de pamphlétaires et de satiristes plus ou moins inspirés, parmi lesquels Balzac lui-même, avaient condamné et raillé la prétention des romantiques à reproduire l'assemblée des apôtres. Certes, dix ans plus tard, la querelle était retombée et les cénacles romantiques avaient cessé toute activité, mais il n'en reste pas moins que par la simple figuration d'un cénacle Balzac mettait son roman scandaleux dans une position à la fois instable et fondatrice.

« Ces neuf personnes composaient un Cénacle où l'estime et l'amitié faisaient régner la paix entre les idées et les doctrines les plus opposées²⁶ ». Ainsi se conclut dans *Illusions perdues* la galerie

²⁴ Georg Lukàcs, *Balzac et le réalisme français* (1935), trad. P. Laveau, Paris, La Découverte, coll. « Sciences humaines et sociales », 1999, p. 67.

²⁵ Article publié en octobre 1829 dans la *Revue de Paris*. Voir à ce propos Anthony Glinoe, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

²⁶ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, éd. A. Adam, Paris, Garnier, 1956, p. 239. Dans les références à venir, l'indication « IP » entre crochets droits et suivies de la pagination, renverra dans le texte à cette édition.

de portraits de ce Cénacle qui unit un médecin, un philosophe, un peintre, un écrivain comique, un scientifique, un publiciste, sans oublier d'Arthez l'écrivain et Louis Lambert, le chef déchu et disparu. Il ne manquait que le poète Lucien de Rubempré pour que tous les domaines de la pensée et de l'art soient couverts²⁷. Il va donc sans dire que le groupe, à l'inverse de l'Élite de Calixte Armel, n'a rien d'un cénacle littéraire, et moins encore d'un cénacle romantique (il est dépourvu de toute fonction institutionnellement agissante), mais c'est peut-être cette mise à distance qui a le mieux autorisé Balzac à donner naissance à un cénacle véritablement archétypal. Le chapitre primitivement intitulé « Le Cénacle²⁸ » ramasse ainsi en quelques paragraphes les grands principes de ce micro-univers unique dans *La Comédie humaine* : homogénéité sociale des membres (origine roturière, disqualification sociale), mode de rencontre (la mansarde de d'Arthez, lieu de sociabilité privée et fondée sur l'oralité), ostracisme et élection quasi magique des membres (« le sceau d'un génie spécial » [IP 234] que chacun porte au front), mais encore cohésion assurée par la domination charismatique de d'Arthez, par la fraternité intime et par la solidarité interne : « l'ennemi de l'un devenait l'ennemi de tous, ils eussent brisé leurs intérêts les plus urgents pour obéir à la sainte solidarité de leurs coeurs » [IP 241]. Et encore : logique du don mise à l'origine de toutes ses transactions symboliques et logique de l'amitié collective sans tache, qui dirige toutes les actions et dont seule la fable des « Deux amis » [IP 241], conclut Balzac, ne dénaturerait pas la portée. La tragique faiblesse de Lucien, cédant

²⁷ Notons que dans les premières versions du texte, le Cénacle ne comptait que cinq membres : d'Arthez, Bianchon, Meyraux, Lambert et Chrestien. Ridal et Giraud ont été ajoutés ensuite, puis Bridau est venu faire la neuvième muse.

²⁸ Les titres de chapitre disparaîtront à partir de l'édition Furne.

pour son malheur aux oripeaux des triomphes faciles, apparaît dès lors à leurs yeux non seulement comme une déception, mais comme une trahison. Lorsqu'il ploie et se fait journaliste, Lucien met en même temps en jeu sa propre intégrité et menace toute l'organisation interne du Cénacle. « Nous avons peur de te voir un jour préférant les joies d'une petite vengeance aux joies de notre pure amitié », lui dit Michel Chrestien [IP 248], avant de le prévenir fermement : « si tu devenais espion, je te fuirais avec horreur, car tu serais lâche et infâme par système. Voilà le journalisme en deux mots. L'amitié pardonne l'erreur, le mouvement irréfléchi de la passion ; elle doit être implacable pour le parti pris de trafiquer de son âme, de son esprit et de sa pensée. » [IP 250]. Dont acte.

Dans l'univers hostile de la littérature, le Cénacle se définit d'abord par ce dont ils figurent l'antithèse, à la fois comme mode de vie, de médiation et de sociabilité. Or ces oppositions de structure et ces conflits de pratiques se trouvent réfractés dans la trame même du roman par le biais de ce que Jacques Neefs a nommé un effet de « stéréoscopie fictionnelle²⁹ ». Roman et document à la fois, *Illusions perdues* traduit par la dramatisation, par son économie interne, les conditions sociales d'existence de la littérature. Ainsi dans *Illusions perdues*, au pôle opposé du Cénacle de d'Arthez, le petit monde du journalisme, représenté par Lousteau, Blondet, Nathan et les autres, rassemble, pourrait-on dire, le répertoire entier des caractères de la dépravation éthique tels que la querelle de la camaraderie et du charlatanisme les a inventoriés au fil des années 1820 et 1830. Dans le Paris de Finot et de Dauriat, où prôneries intéressées, délits

²⁹ Jacques Neefs, « "Illusions perdues" : représentations de l'acte romanesque », dans Roland Le Huenen et Paul Perron (éd.), *Le roman de Balzac : Recherches, critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, pp. 119-130.

d'initiés et manœuvres ont force de dogme, ne reste plus des valeurs fondatrices du Cénacle qu'un simulacre grimaçant : au don succède le prêt demandé, voire exigé ; l'amitié quant à elle se proclame, sourit en coin, du matin au soir, mais chaque nouvelle déclaration achève d'en dégrader le contenu.

Une série d'oppositions paradigmatiques donnent profondeur et complexité à ces deux voies ouvertes à l'homme de lettres : critique éclairée / critique achetée, valeur vraie / valeur négociable, manuscrit / imprimé³⁰, etc., mais toutes pourraient en définitive se subsumer dans une antithèse structurelle unique entre deux temporalités, entre les conquêtes à court et à long terme de la légitimité. Le monde de l'argent-roi, autrement dit le monde moderne, est régi par une temporalité de l'immédiat, du pré-écrit, du pré-pensé. Chaque acteur a sa part d'implication dans la viabilité de ce système, autant les écrivains que les journalistes et les éditeurs, ces deux dernières instances incarnant à parts égales le mercenariat commercial de la production rapide et sous-tendant tout le système dans lequel prend racine ce que Sainte-Beuve a appelé la « littérature industrielle³¹ ». Loin de s'auto-exclure et de subsister hors-champ³², le Cénacle de la rue des Quatre-Vents a le haut privilège de représenter la seconde

³⁰ Sur cette dernière distinction, voir Franc Schuerewegen, « Le prix de la lettre. Réflexions axiologiques », dans Françoise Van Rossum-Guyon (éd.), *Balzac : Illusions perdues. L'œuvre capitale dans l'œuvre, Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et littérature françaises*, n° 18, 1988, pp. 78-88.

³¹ Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle » (1839), repris dans *Pour la critique*, éd. A. Prassoloff et J.-L. Diaz, Paris, Gallimard, coll. « Folio-Essais », 1992, éd. citée, pp. 197-222.

³² Telle est la position d'un Pierre Barbéris, considérant que la perfection du Cénacle ne pouvait avoir lieu qu'en retrait du monde, à l'abri du champ littéraire dorénavant livré au spectacle et à la marchandise (*Le monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, pp. 446-449).

face du système littéraire, le chemin le plus long vers la postérité, les investissements symboliques qui n'ont de chance d'être rentables, s'ils en ont une, que sur le seul long terme. Balzac l'écrit en toutes lettres : « [Lucien] ne se savait pas placé entre deux voies distinctes, entre deux systèmes représentés par le Cénacle et par le Journalisme, dont l'un était long, honorable, sûr ; l'autre semé d'écueils et périlleux, plein de ruisseaux fangeux où devait se croter sa conscience » [IP 278].

Illusions perdues donne à cette opposition architectonique un effet direct sur la narration. Le Cénacle de d'Arthez et la camaraderie de Lousteau, considérés cette fois comme modèles sociabilitaires, sont chacun à leur manière une « cuisine de la gloire » [IP 330], mais de même que leur participation au monde se déploie sur des rythmes opposés, la narration leur réserve une temporalité et une spatialité spécifiques. Le Cénacle, d'un côté, présente tous les aspects d'une résistance à la narration : dans le chapitre intitulé « Le Cénacle », l'intrigue, contrainte de céder à l'étape du recensement de ses membres et à la description compacte de leurs caractères et positions, se trouve comme suspendue. Formant un bloc cohérent et homogène, donc réfractaire à toute distillation, le Cénacle n'admet qu'une exposition contrariant le flux diégétique. Passées les présentations, la succession ininterrompue de traits distinctifs du groupe poursuit à son tour cette suspension de l'histoire. En outre, on ne voit jamais le Cénacle en action, Balzac maintenant ses faits et gestes dans le flou. En somme, débordant en amont et en aval le temps du roman, inscrivant son action intellectuelle dans un mode d'action sociale inaccessible à l'immédiateté du journalisme roitelet de Paris, le cénacle se définit donc comme un groupe *sans histoires*, dont l'irritante stabilité se voit encore renforcée par son exclusion volontaire de l'Histoire. D'autant que le Cénacle n'existe pas hors les murs de la froide mansarde de d'Arthez : c'est là seulement qu'il paraît

au complet, le lecteur ne le rencontrant ailleurs qu'en déléation. De sorte que si le cénacle échappe à la temporalité romanesque, il tend également à se dérober à sa spatialité. Retiré de l'espace social, le Cénacle est du même coup coupé de l'espace romanesque, où se déploie l'action. Il est un point fixe dans l'espace-temps romanesque, ou, pour paraphraser Bakhtine, un contre-chronotope³³ Rien ne s'y déroule, rien ne s'y joue : il existe seulement, en soi et pour soi, à l'état d'épure.

De l'autre côté, contre l'ascèse cénaculaire, le chronotope privilégié de la camaraderie est celui de l'orgie littéraire. Trois scènes de festin sont décrites et marquent des ponctuations fortes du roman : la première a lieu chez Matifat, vieux riche dont l'argent doit servir à financer la fondation d'un journal. Sous l'œil charmeur mais mauvais du « Journal attablé, buvant frais, joyeux, bon garçon » [IP 353], Lucien écrit là son article sur *L'Alcade dans l'embarras*, splendide pastiche de Jules Janin qui lui vaudra son premier succès parisien. Quelques chapitres plus loin, Lucien joue cette fois les amphitryons et réunit chez lui tous les protagonistes du roman, y compris « ses amis du Cénacle ». La troisième orgie, « repas triomphal » qui réunit dans un restaurant « les coryphées de la presse royaliste » [IP 494], marque le passage de Lucien à la presse politique et annonce son ultime palinodie — l'éreintement du roman de d'Arthez — et la déchéance prochaine. Chacune de ces scènes d'orgie présente des codes narratifs inverses propres au *deipnon* grec³⁴ quelques années plus

³³ Rappelons que Bakhtine définit le chronotope comme un « lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman » (Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1978 pour la traduction française), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 387).

³⁴ Sur le travestissement du *symposion* (banquet) en *deipnon* (festin), voir Elisheva Rosen, « Le festin de Taillefer ou les "Saturnales" de la monarchie de Juillet », dans

tôt : l'excès de nourriture et de boisson, les déclarations à l'emporte-pièce (« la restauration du journalisme » puis la « guerre à mort » résolues à l'unanimité, « par les rédacteurs qui noyèrent toutes leurs nuances et toutes leurs idées dans un punch flamboyant » [IP 495]), les plaisanteries acerbes, les calembours, le déchaînement de paroles sans suite, puis enfin, les toasts se succédant, « les scènes grotesques par lesquelles finissent les orgies » [IP 361], le tout oscillant entre les modes du bouffon et du sordide.

Deux systèmes, deux codes de conduite, deux modes de représentation, en somme deux médiations et médiatisations littéraires des médiations sociales à l'œuvre dans le champ littéraire du premier XIX^e siècle. Tout se passe donc comme si, par un effet de stéréoscopie, le conflit des positions, des prises de position et des postures s'exprimait non seulement par les voix (des personnages, du narrateur, etc.) mais encore dans la matière même du roman, dans sa temporalité et sa spatialité.

Claude Duchet (éd.), *Balzac et La Peau de chagrin*, Paris, Sedes, 1979, pp. 115-126. Voir aussi Anthony Glinoe, « L'orgie bohème », *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature* [En ligne], n°6 (septembre 2009), URL : <http://contextes.revues.org/index4369.html>.

ESTUDIOS CULTURALES Y SOCIOCRTICA

Genara PULIDO TIRADO
(*Universidad de Jaén, España*)

Palabras clave: Sociocrítica, estudios culturales, alta y baja cultura, pensamiento crítico siglo XX.

Resumen: Estudios culturales y sociocrítica aparecen en un momento del siglo XX en el que a la inquietud por el carácter complejo del discurso literario se une la preocupación por las metodologías implicadas en su análisis y el incuestionable carácter social de éstas. Ambas corrientes emergen sobre una base sociológica y marxista claras y pronto hacen suyo como objeto de conocimiento tanto el discurso literario como otros tipos de discursos. Si frente a la pluralidad metodológica del momento la sociocrítica apuesta por encontrar su propia vía hermenéutica, los estudios culturales proclaman, en una fase avanzada, su carácter “antidisciplinar” o “adisciplinar”, el cual se traduce con mucha frecuencia en un eclecticismo metodológico, especialmente visible en América Latina a partir de los años ochenta; si la sociocrítica amplía su concepto más allá de lo puramente lingüístico para acoger, por ejemplo, discursos icónicos, los estudios culturales amplían tanto su objeto de conocimiento que el término “cultura” termina siendo equivalente de todo o de nada, según como se mire.

Mots-clés : Sociocritique, les études culturelles, haute et basse culture, critique la pensée du XXe siècle.

Résumé : La sociocritique et les études culturelles sont à la fois au XXe siècle que les préoccupations concernant la nature complexe du discours littéraire

rejoint les préoccupations sur les méthodologies utilisées dans l'analyse et le caractère social de ces incontesté. Les deux brins apparaissent clairement sur un marxiste sociologiques et en firent bientôt l'objet d'une connaissance des deux discours littéraires et d'autres types de discours. Si face de la pluralité de l'offre méthodologique du moment la sociocritique tente de trouver leur propre voie herméneutique, les études culturelles demandent, à un stade avancé, son caractère «antidisciplinaire» ou «adisciplinaire», qui se traduit souvent par une méthodologie éclectique particulièrement visible en Amérique latine depuis les années quatre-vingt, si le concept se développe au-delà de la sociocritique purement linguistique pour recevoir, par exemple, les discours emblématique, les études culturelles approfondissent la connaissance de son objet, le terme «culture» finit par être équivalent de tout ou rien.

Keywords: : Sociocriticism, cultural studies, high and low culture, critical thinking twentieth century.

Abstract: Sociocriticism and cultural studies come at a time in the twentieth century that concerns about the complex nature of literary discourse joins concerns over the methodologies involved in its analysis and the social character of such undisputed. Both strands emerge on a clear Marxist sociological and soon made him the object of knowledge of both literary discourse and other types of discourse. If the face of methodological plurality of the moment sociocritical bid to find their own way hermeneutics, cultural studies claim, at an advanced stage, its “antidisciplinar” or “adisciplinar”, which frequently results in an eclectic methodological especially visible in Latin America since the eighties, if the concept expands sociocriticism beyond the purely linguistic to receive, for example, iconic discourses, cultural studies extend knowledge of its purposes the term “culture” ends up being equivalent of all or nothing, depending on how you look.

Estudios culturales y sociocrítica aparecen en un momento del siglo XX en el que a la inquietud por el carácter complejo del discurso literario se une la preocupación por las metodologías implicadas en su análisis y el incuestionable carácter social de estas. Ambas corrientes emergen sobre una base sociológica y marxista claras (ver, sobre la relación de la sociocrítica con la sociología de la literatura, A. Chicharro, 2003-2004) y pronto hacen suyo como

objeto de conocimiento tanto el discurso literario como otros tipos de discursos. Si frente a la pluralidad metodológica del momento la sociocrítica apuesta por encontrar su propia vía hermenéutica, los estudios culturales proclaman, en una fase avanzada, su carácter “antidisciplinar” o “adisciplinar”, el cual se traduce con mucha frecuencia en un eclecticismo metodológico, especialmente visible en América Latina a partir de los años ochenta (ver, al respecto, Pulido Tirado, 2009); si la sociocrítica amplía su concepto más allá de lo puramente lingüístico para acoger, por ejemplo, discursos icónicos, los estudios culturales amplían tanto su objeto de conocimiento que el término “cultura” termina siendo equivalente de todo o de nada, según como se mire. La relación de los Estudios culturales con las disciplinas establecidas ha sido vista por Jameson (1985: 2-3) con suma claridad:

Sean lo que fueren los Estudios Culturales surgieron de la insatisfacción respecto de otras disciplinas, no sólo de los contenidos sino también por sus muchas limitaciones. En este sentido, los Estudios Culturales son posdisciplinarios; pero a pesar de eso, o tal vez precisamente por dicha razón, uno de los ejes fundamentales que los sigue definiendo es su relación con las disciplinas establecidas. (Jameson, 1985: 2-3).

Sociocrítica y estudios culturales comparten, vistos desde la actualidad, no solo la misma época histórica y un común problema epistemológico de base, sino también el interés por esclarecer categorías determinantes como la de sujeto cultural, representación o identidad. Ahora bien, frente a un concepto de lo cultural, presente en los estudios culturales, que lo engloba todo, en la sociocrítica de Cros el concepto de “cultura” queda claramente trazado:

la cultura debe ser definida –entre tantas posibles definiciones– como el espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad. [...] La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y, por consiguiente, es vivida oficialmente como guardiana de la continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de ese modo recibe. (Cros, 1997: 11).

Sin embargo, el término cultura ha sufrido un importante proceso de desestabilización que el sociocrítico no ignora, como tampoco sus consecuencias:

Esta desestabilización transcribe el relajamiento de los lazos de sujeción nacional: las sociedades industriales resultan cada vez más integradas en la economía mundial y las clases dominantes ya no tienen por qué interesarse por el bienestar colectivo a nivel de la nación. Ya se nota cuán claramente las rectificaciones sufridas por las estructuras del ideologema –en este caso, la pérdida de las representaciones de los lazos cívicos y nacionales– transcriben el desvanecimiento del poder de las burguesías nacionales en provecho de una verdadera burguesía mundial que está surgiendo.

Estamos pues en un momento de transición en donde coexisten el ideologema del siglo pasado y el proceso de su deconstrucción, lo cual facilita todo tipo de manipulaciones. A nivel explícito, lo que está en disputa es el alcance y el valor simbólicos de la cultura, frente a una concepción esencialmente mercantilista que la transforma

en un producto de consumo, como los demás. Sin lugar a dudas, así es en la realidad, pero detrás de estas posturas se juega un enfrentamiento mucho más complejo y radical. Esta difracción entre el funcionamiento del ideograma y el funcionamiento del proceso de su deconstrucción, más allá de la portada lisa, inocente, y tranquilizadora del vocablo 'cultura', transcribe por lo mismo una de las fases más importantes del enfrentamiento geopolítico de la historia contemporánea. (Cros, 2005).

Se trata de un proceso íntimamente ligado a lo que viene llamándose globalización que otro sociocrítico, gran conocedor de los estudios culturales, también señala correctamente:

Los términos 'prácticas culturales' y 'productos culturales' parecen ser los que más terreno ganan hoy dentro de esta sintonía, quizás por designar el doble 'objeto material' de los 'estudios culturales': el conjunto de las *actividades culturales*, por una parte; por otra, el de las *realizaciones materiales* que de ellas resultan en una época (*diacronía*), en una región geográfica (*diatopía*) o en un grupo social determinado (*diastratía*). La denominación 'prácticas culturales' abarca en su sentido más lato todas las actividades humanas: desde los ritos religiosos de una comunidad dada y sus ceremonias públicas –sean éstas civiles, militares, jurídicas o políticas– hasta los usos familiares más íntimos y privados; incluye igualmente tanto las actividades lúdicas y deportivas, como las de índole económica, industrial o comercial. Dentro de las 'prácticas culturales' se incluye también el conjunto de actividades artesanales y artísticas de una comunidad. De tales actividades derivan como

resultado los llamados ‘productos culturales’ propios a las mismas. (Gómez Moriana, 2003-2004: 100).

El olvido, por parte de los practicantes de los modernos *Cultural Studies*, de que en la cultura la ideología se manifiesta con suma transparencia o, lo que es más, de que la cultura, al igual que la ideología, se plasma en manifestaciones concretas, es uno de los principales problemas que está teniendo esta corriente sociológico-humanística en plena postmodernidad donde, perdidas ya sus bases teóricas iniciales, se mueve entre el eclecticismo, las contradicciones y un “todo vale” que sume en la confusión y la incertidumbre, sobre todos a aquellos que estamos vinculados a los estudios literarios.

Ante la eclosión de objetos, la investigación literaria se halla en una redefinición de sus alcances. Los estudios sobre la cultura y los estudios culturales desde una perspectiva literaria, los avances en la conformación de los campos disciplinares de los estudios del discurso o las semióticas, generan en este momento una red de interrelaciones entre diferentes teorías o perspectivas. Asimismo, los métodos se desplazan entre las citadas teorías, después de la progresiva aceptación de los valores de lo heterogéneo en los corpus y de la heterogeneidad de los instrumentos de observación y análisis. Las implicaciones del pensamiento sobre la postmodernidad, así como la conformación de estudios transdisciplinares en campos como la lingüística o la semiótica, o la aceptación de las rupturas de paradigmas, muestran una situación epistemológica difícil de evaluar en el campo literario. A esta situación se le suma la coexistencia de distintos modelos hermenéuticos en el análisis crítico. La situación es especialmente caótica en Estados Unidos, en relación al ambiente académico de este vasto país Mario Roberto Morales ha señalado lo que se entiende en ese ámbito por *theory*:

Lo que en estos ambientes se entiende por ‘teoría’ es un amasijo de nociones fragmentarias entresacadas a discreción de un espectro cognoscitivo que abarca desde la semiología y la semiótica hasta el psicoanálisis, el marxismo y el feminismo, incluyendo a veces (y aunque usted no lo crea) la teología tomista y agustiniana. (Morales, 2007: 1).

De donde se deduce que la teoría no es teoría de la literatura, sino de las prácticas productoras y receptoras de sentido, prácticas mediante las cuales los sujetos se constituyen como tales construyendo sus identidades diferenciadoras frente a otros sujetos. Se trata, en definitiva, de prácticas culturales; en tal caso la teoría sería una teoría de la cultura. No extraña, en este contexto, que Terry Eagleton (2003) haya titulado a su lúcido análisis de la cultura y estudios culturales *Después de la teoría*, título que esconde un *engaño* evidente: nunca podremos estar *después de la teoría* porque, como reconoce el mismo crítico, no puede existir ningún ser humano reflexivo sin teoría.

El problema del objeto en los estudios literarios está señalando un campo con características peculiares, en el que las formas de manifestación y transferencia de los saberes presentan la misma ausencia de rigor que los métodos específicos. Sin embargo, la apertura de las opciones investigadoras permite moldear nuevos instrumentos que hagan posible abordar aquello que ha provocado la proliferación de esos objetos. De este modo, estudiar la literatura se ha vuelto una forma de estudiar la cultura a partir de la observación de los discursos que circulan en su seno y en torno a ella y, al mismo tiempo, la conforman. Y esto porque, como señala oportunamente Gómez Moriana,

La ‘creación’ literaria no es en este contexto otra cosa que una más entre las diferentes ‘prácticas culturales’ propias de

una región o de un grupo social al interior de la misma. Y la obra literaria, en cuanto obra de arte verbal, pasa a formar parte del conjunto de los ‘productos culturales’ de esa región o grupo social, juntamente con su producción pictórica, escultórica o arquitectónica; pero también junto a sus creaciones en los dominios –más artesanales– de la cerámica, la orfebrería, la cerrajería o la carpintería. Considerar la literatura como una más entre las diversas ‘prácticas culturales’ –verbales o no verbales, artísticas o no artísticas– de una comunidad cultural dada equivale a despojarla, por una parte de lo que Walter Benjamin designara como ‘aureola’; por otra, de la transhistoricidad que le atribuyera tanto el Idealismo como el Romanticismo, o –en nuestros días– el estructuralismo inmanentista. Con ello, los conceptos mismos de ‘literatura’ y de ‘texto literario’ dejan de responder a realidades trascendentales para pasar a designar variables espacio-temporales y sociales, y el canon literario pierde su estabilidad al ser continuamente cuestionado, por lo que tiene que adaptarse a exigencias culturales siempre nuevas que obligan a abrir sus ‘muros’ de protección para incluir ‘otros’ textos de características siempre nuevas también. (Gómez Moriana, 2003-2004: 100).

El retorno de los métodos empíricos en las semióticas de la cultura, las sociosemióticas y la sociocrítica dan señales de la necesidad de producir un modo de pensar que considere los parámetros de un estudio situado en el presente, en un modelo en el que se consideren la lectura, las semiosis, la interdiscursividad, la discursividad y las prácticas sociales mediadas por el discurso, entre otros. Extender la mirada sobre los objetos implica, primero, extender los alcances

de las investigaciones y, segundo, intentar una comprensión de los fenómenos literarios como fenómenos culturales. La clave parece estar ya no en el dilema del material literario como motivador de interpretaciones de lo real, sino en aquello que se produce como conocimiento sobre el mundo como consecuencia de los efectos provocados por el uso literario de los lenguajes contemporáneos.

La sociocrítica se enfrenta a la oportunidad de sintetizar los principios de observación de la materialidad textual aprovechándola para observar el dinamismo de la producción de sentido de lo social que los atraviesa. Señala Pierrette Malckuzyinski que el campo sociocrítico de investigación realiza una aproximación a la literatura reinsertándola “en el artefacto sociocultural, y su objeto de estudio, dentro de un conjunto dinámico constituido por diversas prácticas sociales en instancia de circulación.” (1991: 18). La semiosis resulta ser el espacio de trabajo del sociocrítico, pero sin dejar de lado que se opera con y sobre textos o modalidades textuales. Para ello, el pluralismo metodológico sería una condición indispensable para la consecución de estudios literarios que no se encierren en el campo textual o en la abstracción de la obra literaria de su campo sociocultural de producción y lectura.

Recordemos una de las afirmaciones fundantes de la sociocrítica:

[La sociocrítica] Constituye aún una lectura inmanente en que retoma por su cuenta esa noción del texto ya elaborada por la crítica formal(ista) y avala ésta como objeto de estudio prioritario. Pero su finalidad es diferente, ya que la intención y la estrategia de la sociocrítica consisten en restituir al texto de los formalistas su ‘sentido’ (“*teneur*” en francés) social. La apuesta sociocrítica, es lo que está en *obra* en el texto, es decir una relación con el mundo. La propuesta, mostrar que toda creación artística es también

práctica social, y por ello, producción ideológica. (Duchet, 1979: 43).

Pero la noción de texto ha variado en las últimas décadas provocando una historia disciplinaria conflictiva. Esto ha sucedido en parte por cambios epistémicos que las comunidades científicas han hecho prevalecer, ahora concibiéndolo ya no como el objeto en sí, sino como el motivador de los objetos. Es decir, renovando las teorías se renuevan las propiedades del texto y así se retoma la vinculación entre el texto y su sentido social / cultural. Esto implica involucrar otra vez, ahora en contextos de observación más amplios, sin temor a atravesar límites teóricos, las tres dimensiones que conforman al texto como un organismo: subjetividad, ideología, literatura (Malcuzyński, 1991: 15). La observación, la intervención y la evaluación otorgarían al programa de la sociocrítica los criterios flexibles que inciden en la conformación de una “perspectiva” de los estudios literarios capaz de indagar en sí misma en la búsqueda de la superación de las limitaciones que la propia literatura genera por definición. Ya no hablaríamos solo del objeto literatura, sino de los discursos, en permanente cambio, y de la literatura como uno de ellos. También de los discursos en la literatura, con lo cual estamos tomando decisiones que atraviesan los cuerpos textuales, con todo lo que ello implica. Y en todo este proceso queda implicada una pluralidad de posiciones que hacen más correcto hablar de sociocríticas o prácticas sociocríticas y no de *la* sociocrítica o *una* sociocrítica, hecho puntualmente expuesto por Duchet (1979: 43):

Sociocrítica y no *la* sociocrítica: sería presuntuoso aquí pretender la presentación del conjunto disciplinar. Se trata más bien de un informe sobre los problemas que los progresos mismos de la investigación plantean con respecto

al análisis social e ideológico de los textos. Un informe a varias voces que nació del deseo de confrontar diferentes experiencias a partir de diversos dominios; del afán de tener en cuenta tanto las aperturas teóricas y metodológicas de estos últimos años como las dificultades, los límites, los malentendidos; y de la voluntad, finalmente, de no satisfacerse con lo adquirido sino de perfilar, si se pudiera, algunas perspectivas de estudio. Duchet (1979: 43).

Estamos, pues, ante una pluralidad de posiciones que se produce también en los estudios culturales. Ahora bien, la diferencia es tajante en lo que se refiere a la consideración del discurso literario ya que mientras que en la sociocrítica la literatura sigue ocupando un lugar central, en los estudios literarios, tras su expansión por Estados Unidos y Asia, la literatura se ha relegado a un plano muy secundario. No es de extrañar que las críticas, en este sentido, así como la desconfianza, hayan acompañado a los estudios culturales de los últimos tiempos.

Hernán Vidal (2000-2001) ha intentado exponer esta situación atendiendo a cierta actitud conciliadora:

En lo práctico, esta ‘multifocalización’ significa trabajar con series paralelas y simultáneas de discursos culturales en que la literatura ya no tiene un lugar privilegiado. No se trata de que la literatura haya quedado obsoleta. Aunque la considero muy importante, mi interés investigativo está en determinar las interrelaciones existentes dentro de conjuntos discursivos mayores. Entre ellos la literatura queda desplazada a una función complementaria. Por eso los estudios culturales se han convertido en causantes de fricción y desequilibrio para la inercia intelectual de

departamentos universitarios originalmente creados para el estudio de las literaturas hispánicas. Hernán Vidal (2000-2001).

Es entonces cuando surgen serias reservas por parte de los estudiosos de la literatura hacia los estudios literarios, es entonces cuando son vistos como una amenaza.

Centrémonos ahora en los *Cultural Studies* / Estudios Culturales. En principio, lo que hoy se publica o se escribe bajo la rúbrica de “estudios culturales” parece ignorar que, en tiempos de globalización, su objeto de estudio, la cultura, se ha convertido en un bien de consumo gobernado por los imperativos del mercado. Esto quiere decir que sin una consideración seria de los vínculos entre la cultura y la economía política, los estudios culturales corren el peligro de perder de vista su objeto. Si los estudios culturales quieren ser, como pretenden, un paradigma innovador en el área de las ciencias sociales y las humanidades, entonces deben reconocer que la cultura se halla vinculada a un aparato de producción y distribución que, ya desde Marx, recibe un nombre propio, capitalismo. Una de las tareas más urgentes de los estudios culturales es, a mi juicio, plantear las bases para una *crítica de la economía política de la cultura*. Para ello disponen de toda una tradición de pensamiento crítico elaborada durante el siglo pasado, a la cual la obra de Althusser contribuyó de manera significativa, al igual que la de Gramsci. Obviamente, esta tradición deberá ser repensada y reelaborada según las nuevas necesidades de la sociedad contemporánea.

Para empezar, no podemos olvidar que los estudios culturales surgieron como una crítica y revisión del postulado marxista que trata la cultura como parte de la superestructura ideológica considerando esta última reflejo de la base económica. Contra este inoperante modelo base-superestructura reaccionan también Althusser, Gramsci,

la Escuela de Frankfurt... y otros muchos autores. En sus inicios británicos los estudios culturales reivindican la cultura popular de las clases obreras frente a la cultura dominante, a ello se une un movimiento político de oposición –la Nueva Izquierda, a la que pertenecen muchos de estos autores, es significativa al respecto– que considera la lucha cultural como una variante de la lucha política cuyo objetivo era cambiar las relaciones sociales a favor de la clase obrera (una visión global de los estudios culturales la he dado en otro lugar, Pulido Tirado, 2003).

En una primera etapa de los *Cultural Studies* británicos hay que destacar el Centro Internacional de Estudios Culturales de Birmingham; se vienen considerando fundadores de esta tendencia R. Hoggart, R. Williams y E.P. Thompson –*Founding Fathers*. Raymond Williams, protagonista de primera fila que liga íntimamente el surgimiento de los *Cultural Studies* con la enseñanza de adultos, rememora el momento de irrupción teórica cuando ese tipo de enseñanza está empezando a perder su sentido primitivo:

Justo en ese momento apareció un cuerpo de teoría que racionalizó la situación de esta formación en vías de burocratizar y convertirse en morada de intelectuales especializados. Es decir, las teorías que vinieron –el renacimiento del formalismo, los tiempos más simples (incluidos los marxistas) de estructuralismo– tendieron a considerar que los encuentros prácticos de las personas en la sociedad tenían relativamente pocos efectos sobre su progreso general, dado que las principales fuerzas intrínsecas de esa sociedad poseían estructuras profundas –en las formas más simples– las personas que las operaban eran meros agentes. (Williams, 1997: 194).

Hacia finales de los años sesenta el proyecto original de los estudios culturales empieza a experimentar un cambio de orientación política y metodológica. El movimiento estudiantil del 68 y la creciente importancia de la cultura visual en el imaginario popular hacía necesaria una revisión de los presupuestos teóricos establecidos por Hoggart, Williams y Thompson. Esta fue justamente la labor emprendida por Stuart Hall, quien asumió la dirección del Centro en 1972. Como jamaicano negro, Hall ya no podía mirar con nostalgia hacia el pasado de una Inglaterra impoluta frente al impacto de los medios de comunicación de masas. Su preocupación no era “recuperar” valores culturales del pasado, sino entender el presente en sus propios términos con el fin de articular una crítica de sus problemas. Por eso, la irrupción de la sociedad de consumo y la incidencia de los medios de comunicación en el imaginario colectivo, que Hoggart, Williams y Thompson percibían todavía como amenazas contra los valores de la cultura popular, es tomada por Hall como *punto de partida* de los estudios culturales. Su contribución radicó en haber mostrado la necesidad de plantear un diálogo creativo con la teoría social más avanzada de su tiempo: el estructuralismo. Con Hall entramos, pues, en la etapa propiamente althusseriana de los estudios culturales (v., al respecto, Santiago Castro-Gómez, 2000).

En efecto, con la llegada de Stuart Hall a la dirección del Centro podemos hablar de un “cambio de paradigma” en la orientación de los estudios culturales: del paradigma humanista, inspirado en los estudios literarios, al paradigma estructuralista, inspirado en el psicoanálisis y la teoría social marxista. Esta contraposición podríamos conceptualizarla de la siguiente forma: mientras que en el paradigma humanista la cultura es vista como anclada en la subjetividad de los actores sociales, en su “experiencia vivida”, como decía Raymond Williams, en el paradigma estructuralista la cultura es un *productio*

anclado en “aparatos” institucionales y posee, por tanto, una materialidad específica. El punto de arranque de los estudios culturales ya no son los valores, las expectativas y los comportamientos de los obreros o de cualquier sujeto social en particular, sino los *dispositivos* a partir de los cuales los “bienes simbólicos” (la cultura) son producidos y ofrecidos al público como mercancía. El análisis de la cultura se convierte de este modo en una crítica del capitalismo.

El mismo Stuart Hall, para un público fundamentalmente norteamericano, y en 1992, echa la vista atrás para hablar de los legados teóricos de los Estudios Culturales. En todo momento es consciente de que se trata de “orientarnos acerca de la cuestión general de las políticas de la teoría” (1992:1). La complejidad de la corriente, su carácter plural e híbrido, se destaca en todo momento al calificarlos de “conjunto de formaciones inestables” (1992: 2) que encierran abundantes metodologías y posiciones teóricas en disputa, de ahí que se califique el trabajo teórico realizado en el Centro de Estudios Contemporáneos de “ruido teórico” (1992: 2). Ante el mecanicismo del marxismo vulgar Hall reconoce los numerosos estímulos teóricos de Gramsci (ver Hall, 1986) así como dos momentos cruciales en los *Cultural Studies* marcados, primero, por la aparición del feminismo y, segundo, de la raza. Sin embargo, hay un factor que importa destacar especialmente por su importancia en el ámbito de los estudios literarios: “Lo que descentró y dislocó el sendero tranquilo hacia el Centro de E.C., seguro, y hacia e.c. británicos hasta cierto punto, es lo que a veces se llama ‘el giro lingüístico’, el descubrimiento de la discursividad, de la textualidad” (1992: 7). Y es en este punto en el que no puede negarse la relación con el estructuralismo y la semiótica.

No extraña, pues, que el mismo Hall distinga dos paradigmas en el seno de los estudios culturales: el culturalista y el estructuralista, y la diferencia entre ellos es importante:

Se ha comentado que mientras el paradigma ‘culturalista’ puede ser definido sin necesidad de recurrir a una referencia conceptual al término ‘ideología’ (evidentemente la *palabra* aparece, mas no se trata de un concepto clave), las intervenciones ‘estructuralistas’ han sido en gran medida articuladas en torno al concepto de ‘ideología’: consecuentemente con su más impecable linaje marxista, el de ‘cultura’ no figura de manera tan prominente. (Hall, 1994: 9).

Sin embargo, con el paso de los años y la expansión transatlántica de los estudios culturales, a la par que con su relación con la postmodernidad y la Academia, la situación se complica. La construcción de una teoría de la cultura “cabalmente materialista” que proclamaba Hall no parece estar cercana. Se puede decir que la gran aceptación curricular que han tenido los estudios culturales en universidades norteamericanas de élite, así como su correspondiente éxito editorial, corren paralelos a este proceso de eliminación de sus elementos marxistas. Se trata ya de una etapa distinta (post-althusseriana) que está marcada por la influencia que empiezan a tener filósofos como Baudrillard, Lyotard y Derrida y, muy a pesar de estos autores, por un retorno insospechado del humanismo metodológico. En la era del supuesto fin de la ideología y de la historia los estudios culturales se convierten en un cajón de sastre en el que se tratan cuestiones muy dispares referentes a medios de comunicación de masas, género y sexo, raza, representación, nacionalismo, culturas populares y subculturas, artes, y un largo etcétera. Lo que parece injustamente ignorado es un hecho nada baladí: la relación entre política y cultura es insoluble ya que la cultura se entiende con referencia al concepto de experiencia o vida cotidiana. Y además las ideologías son concepciones del mundo que penetran en la vida práctica de los hombres y pueden animar e inspirar la praxis social.

Jameson (1986) ha formulado la cultura como forma lógica constitutiva del capitalismo tardío, entonces la cultura es un campo de lucha simbólica donde se pone en juego constantemente la lucha por la hegemonía del significado.

En este contexto surge el miedo de los representantes de los estudios literarios por la posible desaparición de esta disciplina toda vez que los estudios culturales parecen abarcarlo todo, sobre todo en el ámbito académico en el que la institucionalización ha conllevado una expansión que amenaza con eliminar o asimilar todo lo que encuentran a su paso. La literatura, por otra parte, no parece pasar por sus mejores momentos si nos atenemos a criterios cuantitativos (consumo escaso en relación a otros productos de baja cultura o cultura popular), aunque desde un punto de vista cualitativo el siglo XX nos ha dejado muestras realmente brillantes.

Pero estudios culturales y estudios literarios no tienen por qué oponerse entre sí, el testimonio de Morales (2007: 2) es esclarecedor en este sentido:

Los Estudios Culturales no tienen pues por qué oponerse irreconciliablemente a los Estudios Literarios, si es que somos capaces de hacer valer la especificidad literaria de entre otras especificidades significantes como las de la pintura, la escultura, el cine, la publicidad, la música ligera, las culturas populares y los muchos productos de la industria cultural. Por el contrario, nuestra capacidad de relacionar la obra literaria con estas producciones de sentido ampliará y enriquecerá los Estudios Literarios, porque el análisis social realizado desde las especificidades de las diferentes prácticas de sentido arroja luz acerca de las mentalidades e ideologías de las diferentes clases y estratos sociales que posibilitan la acción intercultural.

Además, no hay que olvidar que han sido las prácticas de lectura analítica propias de los Estudios Literarios las que han hecho posible la evolución que nos ha llevado a los Estudios culturales, y de seguro aquéllas todavía tienen mucho que aportar a lo que algún día será el bagaje metodológico de éstos. (Morales, 2007: 2).

Esta actitud encierra, sin duda, una alta dosis de idealismo. Beatriz Sarlo, practicante de los estudios literarios a la par que de la crítica literaria ha sabido ver el problema de fondo que encierra toda esta problemática: la cuestión de los valores estéticos. Hay que ser conscientes del *impasse* disciplinario que se constituye en trasfondo de esta situación, así como de la relación de las disciplinas con una ideología hegemónica (la nueva derecha en Estados Unidos). La negación de la dicotomía alta / baja cultura se inscribe, en cambio, en el seno de la Nueva Izquierda británica que ve en la reivindicación de la cultura popular una forma revolucionaria de enfrentarse al sistema. La aparición de la cultura de masas viene a hacer más complejo el panorama. Entonces,

El futuro de la crítica literaria, en un mundo donde el lugar de la literatura está cambiando aún más velozmente, no puede hipotetizarse en los marcos de una vieja discusión de hace treinta o cuarenta años. La academia internacional ha percibido estas líneas de desarrollo y ha planificado sus propias respuestas. La popularidad creciente de los estudios culturales y del análisis cultural, que da trabajo a cientos de críticos literarios reciclados, es una de las respuestas. (Sarlo, 1996: 35-36).

La crítica literaria no puede, pues, fundirse y perderse en la crítica cultural. Haciendo un balance que no pretende negar la legiti-

dad del estudio de la cultura, siguiendo a la autora argentina, hay problemas específicamente literarios que los estudios culturales no pueden solventar como la relación entre la literatura y la dimensión simbólica de la sociedad, las cualidades específicas de los discursos literarios y la idiosincrasia del diálogo que se establece entre textos literarios y textos sociales. La sociocrítica, en cambio, sí puede ofrecer respuestas acorde con los tiempos que vivimos, de ahí su validez en el ámbito de los estudios literarios.

Antes de terminar quiero destacar aquí, a manera de epílogo, la coincidencia teórica fundamental que se puede detectar entre dos destacados representantes, uno de la sociocrítica, Edmond Cros, y otro de los estudios culturales latinoamericanos –y también de la crítica literaria–, Antonio Cornejo Polar (hecho nada extraño, recordemos la importante presencia de la sociocrítica de Cros en el ámbito hispano que ha estudiado A. Chicharro, 2008).

La noción de sujeto cultural ha sido desarrollada por Edmond Cros en *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Según el teórico, esta categoría designa: “1-una instancia de discurso ocupada por Yo; 2- la emergencia y el funcionamiento de una subjetividad; 3- un sujeto colectivo; 4- un proceso de sumisión ideológica” (Cros, 1997: 9). En otras palabras, el sujeto cultural se configura en la representación discursiva. Distinguiéndose del sujeto del deseo, que se expresa en el plano de la enunciación, el sujeto cultural se manifiesta en el plano del enunciado y, a la vez, se enmascara en él, constituyéndose por todos los integrantes de una misma colectividad que, sin embargo, dice Cros, son remitidos respectivamente a sus propias clases sociales

Edmond Cros propone la noción de sujeto cultural y muestra, a partir del análisis de algunos documentos, cómo este opera en los textos lingüísticos o icónicos. Instancia mediadora entre el lenguaje y el discurso y, en cuanto señuelo del otro, entre el yo y lo semejante,

el sujeto cultural se manifiesta, en el marco de un sistema plurisistemático, como una instancia intrapsíquica que coincide con la del sujeto del no-consciente, sin reducirse a ella sin embargo.

La coincidencia del autor de Montpellier con el peruano Cornejo Polar, crítico destacado del ámbito latinoamericano y productor de algunas de las nociones más operativas de los estudios literarios-culturales de finales del siglo XX, es digna de mención. Dice el autor hispanoamericano:

...el sujeto individual o colectivo no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo. En este sentido, la mimesis no se clausura en su función re-presentativa de la realidad del mundo [...]; más bien, en cuanto construcción discursiva de lo real, en la mimesis el sujeto se define en la medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en 'términos' de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice [...] En otros términos, no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se constituya al margen de la mimesis del mundo. (Cornejo Polar, 1994: 22).

Se impone revisar los orígenes de la entidad que sienta las bases para la construcción de lo que hoy conocemos como sujeto latinoamericano contemporáneo. Dicha revisión implica una vuelta a los textos coloniales que se producen a partir de la llegada de Colón a lo que más tarde se llamará Nuevo Mundo o América. Dicho corpus textual descubre dos instancias: la noción de sujeto colonial en su amplia dimensión, y la interacción entre dos sujetos coloniales que se relacionan de manera jerárquica: el yo imperial y el otro ame-

rindio. La noción de sujeto colonial actuaría como agente cuya voz domina la producción y recepción del/de los discurso(s) coloniales. Se entiende por “agencia textual” una noción válida para revelar las voces indígenas en los textos colombinos.

La noción del sujeto colonial también permite plantear sus diferentes posiciones, que se pueden extraer empleando las categorías de “yo” y el “otro.” Estas categorías se presentan como lugares jerarquizados de enunciación que se siguen reproduciendo en la actualidad. A su vez, las categorías de “yo” y “otro” revelan los conceptos de identidad y alteridad en tanto que lugares a partir de los cuales se ejerce o se recibe la “agencia” de un sujeto. A partir de esta perspectiva, podemos observar que lo que se considera el canon de las letras coloniales hispanoamericanas reproduce la visión del yo imperial y eurocéntrico. Esta visión cumple aún una función dominante en la producción textual latinoamericana contemporánea porque reafirma un sujeto criollo con ideología eurocéntrica y condiciona lo que el sujeto latinoamericano actual entiende, acepta, idealiza o reafirma como su identidad.

Las declaraciones de Cros al definir al sujeto cultural colonial son fundamentales en este punto:

...contradicciones fundamentales [...] caracterizan al sujeto cultural colonial. Despojado de sus derechos, exiliado para siempre de la que creía su patria [...] este sujeto descubre al mismo tiempo la vacuidad y la soledad que se venía ocultando a sí mismo detrás de los señuelos de un supuesto proceso de sincretismo. (Cros, 1997: 55).

Y esto porque el indio, al interiorizar categorías originales que le son extrañas y contradictorias en relación a las suyas primitivas interioriza una alteridad irreductible a sus propias normas y la

imaginación colectiva sólo puede producir figuras híbridas. Como puntualiza Cros (1997: 52):

La ‘alteridad’ no puede representarse puesto que la identificación con el Otro sólo puede producirse a través de mis propios modelos discursivos, producidos precisamente para expresar lo que soy, lo que sé o lo que imagino y no han sido producidos sino por eso; de ahí, su incapacidad para dar cuenta de todo lo que me es exterior y exterior a mi universo. (Cros, 1997: 52).

Pero no podemos olvidar lo que señala Roleana Adorno (1988) sobre la alteridad y la semejanza: un término tiene sentido positivo, otro negativo; además, son términos extremos, esto es, no existen posiciones intermedias. La alteridad es necesaria desde cierta perspectiva puesto que “el sujeto se reconoce a sí mismo reconociendo al otro. La exigencia de definir el carácter del otro es el auto-reconocimiento por el sujeto de la necesidad de fijar sus propios límites. Como proceso cultural, la creación de la alteridad parece ser una exigencia y una inevitabilidad del sujeto, sea éste colonizador o colonizado” (Adorno, 1988: 68).

Lo que se llama “sujeto cultural colonial latinoamericano” es el producto de la Conquista y Colonización no solo material, sino también de las subjetividades y de su modo de comprender el mundo. Como lo dice Antonio Cornejo Polar, “la condición colonial consiste (...) en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan, con especial crudeza en el momento de la conquista”, pero también a lo largo de los siglos posteriores. Sin embargo, esto no significa plantear la idea de un sujeto totalmente colonizado, impedido de toda agencia social. En

cambio, se trata de entender, en el plano latinoamericano, al sujeto colonial como un agente social que, a la vez que está “sometido” a una visión del mundo dominante, produce sus propios modos de entender de acuerdo a sus circunstancias históricas concretas. Esta situación se presenta como problemática y contradictoria en tanto el sujeto percibe su realidad, pero se ve impedido o carente de los instrumentos necesarios para hacer frente a ella y cambiarla.

En cualquier caso, Latinoamérica lleva, en sentido laxo más de medio siglo, en sentido más estricto tres décadas, batallando en el plano teórico (que algunos les niegan) para establecer una especificidad plural que contrasta con la visiones que desde distintas metrópolis se han venido dando a lo largo de la historia. Se trata de un proceso duro y apasionante, lúcido, aunque no exento de contradicciones, que ya ha producido resultados de innegable validez, como he estudiado en otro lugar (Pulido Tirado, 2009).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Roleana (1988), “El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28, pp. 55-68.
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago (2000), “Althusser, los estudios culturales y el concepto de ideología”, *Revista Iberoamericana*, 193, pp. 737-751. www.oei.es/salactsi/castro3.htm (Consultado en enero de 2008).
- CHICHARRO, Antonio (2004-2004), “Una introducción al estudio de las teorías sociocriticas y sus relaciones con los estudios sociológicos y sociales de la literatura o el ‘problema fundamental’”, *Sociocriticism*, vol. XVIII, 2-vol. XIX, 1. Monográfico *Literatura y sociedad después de la caída del muro*, eds. A. Chicharro y E. Cros.

- CHICHARRO, Antonio (2008), “Estudios sociocríticos crosianos e hispanismo”, *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. XXXII (1), pp. 13-27.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1994), *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte.
- CROS, Edmond (1997), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Eds. Corregidor.
- CROS, Edmond (2005), “Cultura y mundialización”, *I Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, e. p.
- DUCHET, Claude (1979), “Posiciones y perspectivas sociocríticas”. En MALCUZYNSKI (1991).
- EAGLETON, Terry (2003), *Después de la teoría*, Barcelona, Debate, 2005.
- HALL, Stuart (1986), “La importancia de Gramsci para el estudio de la raza y la etnicidad”, *Revista Colombiana de Antropología*, 41, enero diciembre 2005, pp. 210-257.
- HALL, Stuart (1992), “Estudios culturales y sus legados teóricos”. Traducido al español en www.ram.wan.net/.../estudios%20culturales%20y%20sus%20legados%20teoricos.doc (Consultado en marzo de 2009).
- HALL, Stuart (1994), “Estudios Culturales: Dos Paradigmas”, *Causas y Azares* (Argentina), 1. <http://www.nombrefalso.com.ar> (Consultado en marzo de 2009).
- JAMESON, Fredric (1986), “Sobre los ‘Estudios Culturales’”, en F. Jameson y S. Zizek, *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Argentina, Paidós, 1998; y www.chocolautas.edu.es (Consultado en mayo de 2007).
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (2003-2004), “Estudios culturales”, *Sociocriticism*, vol. XVIII, 2-vol. XIX, 1. Monográfico *Literatura y sociedad después de la caída del muro*, eds. A. Chicharro y E. Cros.

- MALCUZYNSKI, Pierrette (1991) *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi.
- MORALES, M. R. (2007), “Tesis para una agenda de crítica cultural y literaria latinoamericana”, *La Insignia*, 25 de noviembre, pp. 1-4. <http://www.lainsignia.org> (Consultado en junio de 2009).
- PULIDO TIRADO, Genara (2003), “Cuando la cultura popular tomó la calle y la Academia: sobre el lugar cambiante de los Estudios Culturales”, en *Estudios culturales*, Jaén, Universidad de Jaén.
- PULIDO TIRADO, Genara (2009), *Constelaciones de teorías. El giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SARLO, Beatriz (1997), “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, *Revista de Crítica Cultural*, 14, pp. 32-38.
- VIDAL, Hernán (2000-2001), “Estudios culturales: ¿Disciplina ya constituida o nada más que agendas convergentes?”, *Nuevo Texto Crítico*, vol. XIII-XIV, 25-28.
- WILLIAMS, Raymond (1997) “El futuro de los estudios culturales”, en *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, pp. 187-200.

ALGUNAS NOCIONES SOCIOCRTICAS Y LA DIMENSION CULTURAL DE LAS PALABRAS

Carmen ÁVILA MARTÍN
Francisco LINARES ALÉS
(*Universidad de Granada, España*)

Palabras clave: Edmond Cros, sociocrítica, ideologema, discurso, lingüística contemporánea.

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos analizar en la sociocrítica de E. Cros algunos conceptos, el de ideologema entre ellos, confrontándolos con algunos planteamientos de la lingüística contemporánea y con cierta tradición filológica lingüística que analiza también la carga significativa de las palabras en el discurso.

Mots-clés : Edmond Cros, sociocritique, idéologème, discours, linguistique contemporaine.

Résumé : Dans cet article, nous analysons dans la sociocritique de E. Cros certains concepts, celui d'idéologème entre autres, en les confrontant avec des approches contemporaines de la langue et linguistique et certaines traditions philologiques qui analyse également l'importante charge des mots dans le discours.

Keywords : Edmond Cros, sociocriticism, ideologeme, speech, contemporary linguistic.

Abstracts: In this paper we analyze the Sociocritical E. Cros some concepts, ideologeme between them, confronting them with some contemporary approaches to language and linguistic some philological tradition that also analyzes the significant burden of words in the speech.

INTRODUCCIÓN

Una de las bases teóricas de la sociocrítica es la lingüística. Lo es también la semiótica como ámbito de reflexión más amplio y versátil, pero desde luego formulaciones lingüísticas relevantes en el siglo XX deben ser tenidas en cuenta ineludiblemente. No ya por la formación filológica de los más influyentes entre los que se adscriben a la orientación sociocrítica, sino porque la lingüística, fundamentalmente la asociada al estructuralismo, aun comportándose en algunos aspectos como un lastre en las humanidades, ha sido al mismo tiempo para estas un poderoso modelo de rigor científico. El interés de las relaciones entre la lingüística y la sociocrítica debe ser un interés mutuo, pues si la lingüística ha influido en ciertos planteamientos de la sociocrítica, esta puede servir a su vez para una más amplia y crítica visión de la lengua.

En el presente trabajo nos proponemos analizar en la sociocrítica de E. Cros algunos conceptos¹, el de ideograma² entre ellos, confrontándolos con algunos planteamientos de la lingüística contemporánea y con cierta tradición filológica lingüística que analiza también la carga significativa de las palabras en el discurso.

¹ Cros prefiere llamarlos nociones, pues son pre-conceptos, pero se ha de tener en cuenta que en ciencia todo concepto tiene un carácter provisional.

² Nos basaremos sobre todo en “Para una definición de la noción de ideograma” (Cros, 2009), y en el más temprano “Fondements pour une sociocritique” (1976), texto que también apareció como “Propositions pour une sociocritique” (1977) y se incluye recientemente en *El Buscón como sociodrama* (2006).

Pero del mismo modo que no podemos entender la noción de ideologema sin considerar otros conceptos afines, tampoco se debe dejar de enmarcar estas consideraciones dentro del planteamiento global sociocrítico, por más que sea un planteamiento revisable y progresivamente enriquecido. Solo en este marco global se pueden entender las continuidades entre Lingüística y Sociocrítica.

Confrontamos los mencionados conceptos crobianos con los conceptos lexicológicos, semánticos e incluso lexicográficos que giran en torno a la palabra. Interesa, en especial, la dimensión cultural de la misma. Nuestro objetivo último es llamar la atención sobre la relación entre ambas disciplinas. La sociocrítica obtiene de la lingüística estímulos y apoyo conceptual y metodológico, y esta obtiene de aquella la posibilidad de un acercamiento crítico a la lengua.

LA PALABRA EN LA LEXICOLOGÍA Y SEMÁNTICA ESTRUCTURAL

Conceptos como los de ideosema e ideologema se relacionan con el estudio del nivel léxico-semántico de las lenguas, aunque responden a un interés por investigar ciertas manifestaciones verbales de la ideología y de la cultura. Existe a este respecto una relación directa entre la acuñación de términos como el de ideologema y las derivaciones paralelas de la lexicología y semántica estructural.

Estas teorías lingüísticas se proponían la descripción de las estructuras léxicas de la lengua, pero paradójicamente partiendo de la noción de signo lingüístico y dejando de lado el concepto tradicional de palabra. Otras denominaciones se imponían, tales como *monema*, *morfema* y *lexema*, que vinieron de este modo a sustituir al término tradicional. Trabajos como los de B. Portier y E. Coseriu contribuyeron al establecimiento del modelo del estudio estructural del léxico.

Este modelo ha demostrado que los lexemas de una lengua no funcionan de forma aislada, sino en una red de estructuras semánticas. Es decir, el vocabulario de una lengua consiste en una determinada cantidad de *sistemas léxicos* cuya estructura semántica puede describirse como relaciones de sentido paradigmáticas y sintagmáticas. Hay que destacar que esas relaciones deben definirse en tanto que se mantienen entre datos léxicos y no entre sentidos independientemente considerados. Este último punto es la clave del estudio estructural del léxico, pues uno de los principios cardinales del estructuralismo, como movimiento desarrollado por Saussure y sus seguidores, es el de que todo dato lingüístico tiene su lugar en un sistema y que su función o valor deriva de las relaciones que entabla con otras unidades del sistema. La aceptación semántica de la concepción estructural tiene la ventaja de que permite al lingüista eludir todo tipo de compromiso en la controversia sobre las afirmaciones filosóficas y psicológicas de “conceptos” o “ideas”. En la estructura de la lengua, el sentido de una unidad léxica se entiende como el conjunto de relaciones que mantiene esa unidad con otras unidades del mismo sistema léxico.

Las expectativas que se crearon con la semántica estructural no han dado los resultados esperados y se pueden encontrar afirmaciones muy reticentes en lo que respecta a los logros conseguidos. En los últimos decenios el desarrollo del estudio del léxico ha tenido que ver con la semántica sintáctica (la noción de valencias, los conceptos de clase y clasema de la lingüística estructural) y especialmente se ha abordado desde el ámbito de la gramática generativa (Gutiérrez Ordóñez, 2003).

La semántica generativa ha introducido modificaciones en su teoría que incorporan los valores semánticos del léxico en la configuración sintáctica. Así a partir de los años setenta se introdujo la llamada *teoría temática*, y a partir de los años ochenta se considera

que “los predicados poseen propiedades aspectuales o eventivas que condicionan la jerarquía y que posibilitan o imposibilitan la presencia de argumentos no previstos en su valencia” (Gutiérrez Ordóñez, 2003: 132).

Las similitudes entre las teoría generativas y funcionales, salvando las diferencias metodológicas, vienen a corroborar el papel que el léxico está tomando como parte central del estudio lingüístico. De hecho en la actualidad el léxico se constituye en el eje de varias disciplinas que enfocan su estudio desde diversas perspectivas y los enfoques no parecen contradictorios sino complementarios, a pesar de las críticas de visión a uno u otro modelo.

Más recientemente, la incorporación de la pragmática y de los estudios discursivos vino a desarrollar aspectos del estudio lingüístico que no se habían tenido en cuenta, por estar este demasiado centrado en el código.

LA PALABRA EN LA SEMIÓTICA Y EN LA TEORÍA DEL DISCURSO

Desde una perspectiva del discurso, muy tempranamente Bajtin-Voloshinov en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*³ (1992) y otros escritos propuso un acercamiento al lenguaje que tendrá una gran repercusión. Esta es una vía utilizada por la sociocrítica, disciplina que se forma cuando en los años setenta Bajtin comienza a ser conocido en Occidente. Se constata en exposiciones generales de la disciplina efectuadas por Cros (1982) a principios de los ochenta.

³ La anterior versión, de 1976, se tituló *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*; esta de 1992 se ha traducido directamente del ruso por Tatiana Buvnova.

Las teorías lingüísticas bajtinianas posibilitan una doble lectura que es importante no descuidar para entender el amplio juego que van a tener dentro de la sociocrítica: por un lado constituyen una teoría de la ideología; pero también son teoría de la cultura. En la teoría crosiana se percibe este paso hacia el interés por la cultura.

La obra de Bajtin concita una teoría del lenguaje, una teoría de la conciencia subjetiva y una teoría de la ideología-sociedad. Atiende en el lenguaje precisamente la formación y comunicación de la conciencia subjetiva y social, en un proceso que debe ser entendido en su simultaneidad, y que Edmond Cros tiene en cuenta a la hora de completar el edificio de su sociocrítica. Pero no el lenguaje considerado como facultad ni la lengua como abstracción, sino el discurso o la palabra efectivamente proferidos, en situación, que en su repetición o citación portará la memoria de esa situación social y la incorporará a otras situaciones siempre nuevas. Por esta razón el discurso es interdiscurso y la palabra siempre está “pluriacentuada”. Cada palabra es portadora de las marcas de su adscripción social, y por tanto es medio de la incorporación de lo social en el discurso.

Ni que decir tiene –y volveremos sobre esto– que la gran promotora del conocimiento de Bajtin en Francia, Julia Kristeva, leerá en Bajtin propuestas sobre el texto de las que son partícipes una serie de semiólogos y críticos literarios que, como Barthes, se muestran descontentos con las limitaciones del estructuralismo y de una concepción estática del texto.

Pero incluso en los heterodoxos, el estructuralismo seguirá siendo un *habitus* mental, y si nos remontamos a las fuentes del primer Cros, vemos que es la lingüística y la semiótica estructural –hoy podemos llamarla “clásica”– la que está haciendo fermentar los primeros estudios de Cros sobre *El Buscón*. Aun con lo que tienen de revulsivo las teorías bajtinianas no podemos ignorar la implantación y viraje del propio estructuralismo.

EL POSTESTRUCTURALISMO

La lingüística estructural pretextual, dominante hasta entrados los setenta, se centra en el concepto de signo, su selección a partir de un paradigma y su combinación en el sintagma (signo en el sistema y signo en el proceso). El máximo paradigma, el sistema de todos los signos lingüísticos en sus distintos niveles de utilización, es la lengua. Dentro del nivel morfo-sintáctico, determinados morfemas, llamados propiamente monemas o lexemas, eran considerados como signos de un paradigma si no ilimitado sí abierto, relevantes en el plano semántico de la lengua llamado precisamente plano léxico-semántico.

Ya desde el principio el estatismo del signo como miembro de un paradigma se vio relativizado por la mencionada atención al sintagma, al proceso o texto (Hjelmslev), al discurso (Buyssens) a la enunciación-enunciado (Benveniste) al uso (Coseriu), etc. sin renuncia a la ascendencia saussureana. Aunque Saussure afirmaba la dimensión social del signo, la desatendía sin embargo por exigencia científico-lingüística y, sobre todo, consideraba el signo como producto intercambiable, pero no era considerado en su producción y productividad.

En lo que respecta a la crítica literaria, estos planteamientos repercutieron sobre todo en el análisis de las microestructuras del texto literario y tuvo que producirse el mayo del 68, que en lingüística da paso a las teorías del texto y del discurso, para que los planteamientos textuales literarios –los de “siempre”–, tuvieran una base teórico-lingüística e incluso se rebasaran críticamente estas bases –Barthes en *Leçon* acaba defendiendo la “literatura” frente a la “gramática”–. Resulta significativa la coincidencia entre la afirmación de Coseriu para quien el uso práctico de la lengua no es sino una reducción de su auténtico potencial que sólo se da en su utilización poética

(Coseriu, 1971: 185), y las afirmaciones de Julia Kristeva sobre la explosión del texto en *La revolución del lenguaje poético*.

Las críticas de Kristeva (Francia), Augusto Ponzio (Italia) y Juan Carlos Rodríguez (España) a la tecnocracia de la lingüística suponen el intento de recuperar en el estudio del signo su productividad ideológica y social. La sociocrítica lo hará a su modo, pero en lo que a esto respecta, conviene considerar dos hechos:

1. En primer lugar, la vuelta al interés por la palabra. La palabra como entidad del lenguaje había sido desatendida por la lingüística estructural, a pesar de tener tanto peso en la tradición lingüístico-filológica y literaria, por no decir en la conciencia de los usuarios de la lengua –en un momento determinado la palabra es la entidad que se separa en la escritura, y por tanto la verdadera entidad inferior al texto–. La palabra, entre otras razones, debido a lo que el lexema tiene de referencialidad a “cosas” exteriores a la lengua, no interesaba al estructuralismo. Y por esa referencialidad tampoco interesa a la crítica literaria inmanentista. La vuelta al interés por la palabra viene de las teorías textuales y discursivas: la palabra reúne las dimensiones fónicas, morfosintácticas y semánticas de la lengua, y por sí misma es intervención lingüística plena (puede equivaler de hecho a una frase o enunciado). La palabra está íntimamente relacionada con el discurso –es discurso– y en el discurso adquiere su sentido (significación) y tiene por eso un ineludible carácter social⁴. En los últimos años, la recuperación del concepto palabra procede también del ámbito de la psicolingüística (por tratarse de una evidencia en la conceptualización del conocimiento) y de la lexicografía

⁴ “Palabra” en español reúne esa ambigüedad porque significa por un lado ‘discurso’ y por otro ‘vocablo’.

(por ser la unidad básica de funcionamiento de los diccionarios). El desarrollo de los modelos cognitivos y pragmáticos de la lengua ha propiciado además nuevos enfoques de análisis del significado de las palabras. La recuperación de la palabra y la incorporación de su significado cultural en un determinado nivel de conocimiento sobre la lengua están presentes en diversos autores. Por ejemplo, Wotiak (2006: 99) achacaba el estancamiento de los estudios estructurales del léxico precisamente a la rigidez de los principios coserianos sobre el análisis estructural, por lo que este autor propone el estudio de otras posibles estructuras, válidas también para una configuración general del vocabulario de una lengua. Para dicho autor, el auge de nuevas teorías como una lingüística de corte cognitivo, así como un creciente interés por las estructuras del conocimiento humano han hecho resurgir un interés por la semántica léxica. De este modo los estudios relativos al conocimiento léxico se consideran un componente importante del saber lingüístico y del procedimiento lingüístico comunicativo en su relación con otras formas interdependientes del conocimiento humano, a saber, el conocimiento socio-interaccional y sociocultural, por mencionar unas cuantas formas entre todas las posibles (Wotiak, 1992). Por otro lado, el también lexicógrafo L. Fernando Lara (2006) señala la existencia de tres tipos de significados en las palabras, el perceptivo, que corresponde a un primer estrato de formación del significado; un segundo estrato lo constituye el estereotipo, en el que por una transmisión histórica del significado verbal, se destacan las características más importantes de un objeto para una comunidad lingüística particular; y, en tercer lugar, los significados que se crean en la cultura de una lengua particular.

2. La segunda cuestión que cabe considerar es la referida al análisis del componente léxico. Para ello nos podemos basar en el semantista y semiólogo Greimas, por su trabajo con textos tomados

de la cultura y porque se sitúa así en el límite de posibilidades del estudio estructuralista del léxico, ya que atiende al factor discursivo hasta donde este concepto de discurso puede dar de sí, sin llegar a una aproximación social. Mas aunque queda a las puertas de planteamientos como los de la sociocrítica, conceptualmente y metodológicamente es muy productivo. Expuesto de forma elemental⁵, Greimas, además de determinar en el texto lo que llama sintaxis narrativa y disposición figurativa (o sea, la lógica de las acciones y como estas se presentan a través de actores y comportamientos reconocibles) propone identificar en un nivel profundo del texto la llamada “gramática elemental”. En términos analíticos-semánticos, el contenido semántico de las palabras (de los lexemas) es descomponible en semas y se puede observar cómo en el código y –lo que interesa sobre todo– en el texto los semas forman agrupaciones (los sememas) bien a partir de semas nucleares (los que tienen una función diferenciadora de lexemas) o de semas contextuales o abstraídos (los que en algún aspecto relacionan lexemas diferentes). Los primeros, son los que hacen posible la isotopía semiológica, también llamada figurativa, y los segundos, la isotopía semántica o temática. Esta isotopía semántica remite, en el nivel profundo del texto, o de gramática elemental, a una categoría sémica binaria describible mediante el conocido cuadro semiótico. El punto débil de este planteamiento, pensamos, es que si en la consideración de los semas contextuales no se tiene en cuenta las connotaciones de los lexemas en otros contextos extratextuales, la producción de sentido se da solo en el interior del texto –con la coherencia que le supone la lógica inmanentista, a pesar de que Greimas conciba la existencia de pluriisotopía– y no es posible verlo como hecho social. El mismo

⁵ Ejemplo neto de metodología greimasiana es la del Grupo de Entrevernes (1982), en cuyas publicaciones se puede observar este modo de proceder.

acto de la enunciación no es sino la representación en el interior del enunciado, de la “remisión” del “objeto” texto a un “destinatario”. En definitiva, no se aprovecha el concepto de connotación que el propio Greimas ofrece:

Desde un punto de vista semántico la connotación podría ser interpretada como el establecimiento de una relación entre uno o varios semas situados a nivel de superficie y el semema del que forman parte y que ha de ser leído en un nivel más profundo (Greimas, 1982: 82).

Y no lo hace porque no se adentra en la explicación “social” de los sememas connotados.

Tampoco aprovecha por tanto la posibilidad que entrevé de que la sociosemiótica articule el estudio de los connotadores sociales:

Una aproximación sociosemiótica [...] al elaborar modelos de previsión considerados como lugares posibles de las manifestaciones de connotación, ayudaría a circunscribir mejor el fenómeno connotativo y a articular, en parte, las connotaciones sociales (Greimas 1982: 83).

UNA SEMÁNTICA Y UNA SEMIÓTICA SOCIOCRTICAS: TEXTOS SEMIÓTICOS E IDEOSEMAS

La semántica y semiótica sociocríticas, tal como las plantea Cros, se manifiestan en buena medida en las primeras etapas bajo las formulaciones (*vid.* apartado 1.) sobre el texto semiótico-sistema semiótico y (*vid.* apartado 2.) sobre el ideosema. Ambas propuestas teórico-metodológicas son compatibles con las “nuevas” teorías textuales y discursivas. Y ambas, sin ser de la misma naturaleza, son complementarias, ya que a través de los textos semióticos es

posible reconocer la inscripción en el texto de trazados ideológicos, y el ideosema por su parte no es sino inscripción de lo ideológico en el texto:

[Con los textos semióticos] se trata de intentar sacar a la luz los criterios de selección de los signos que nos permiten determinar, ya sea las características específicas del discurso de un sujeto colectivo, *ya sea la inscripción eventual de algunos trazados ideológicos* (Cros, 2006: 293).

El presupuesto básico de Cros, enunciado ya en “Fondements pour une sociocritique”, es que la “estructura profunda” (la “semántica”) del texto se corresponde con la “estructura social” (la “historia”), de modo que la transformación de la estructura social se acompaña con la transformación de la estructura profunda. La semántica –dice– se puede captar de manera simultánea a la historia. Este mismo principio se pone de manifiesto también en su teoría sobre (*vid.* el apartado correspondiente) el ideolegema⁶. Pero volvamos a las primeras aportaciones.

1. El texto semiótico-sistema semiótico

En lo que respecta al análisis léxico-semántico⁷, después denominado establecimiento de “textos semióticos”, la operación consiste

⁶ Cuando Cros propone este concepto, con el que plantea de nuevo que la estructura sémica de la palabra se altera en relación con la transformación de la estructura (ideológica y) social, refuerza más aún su gran hipótesis de partida sobre la semiotización de la ideología y la sociedad. Sorprende por eso que estudios tan documentados sobre el particular como el de Carlos Reis (1987) no lo hubieran tenido en cuenta.

⁷ Para acercarnos a las concepciones léxico-semánticas puestas en práctica inicialmente por Cros, tomemos en cuenta “Fondements pour une sociocritique”

en detectar a partir de lexemas, lexías y sintagmas fijos, un tipo de signo “que significa no solo por lo que expresa sino por lo que es y por lo que transcribe, por la manera como se combina con los demás signos y por la manera como funciona con arreglo al enunciado y con arreglo al código” (2006: 286).

Con ello Cros muestra que determinadas iteraciones de semas reconocibles en el nivel superficial del texto (es, dice, “la sustancia del significante del texto”), pueden ser remitidos a sememas que no se corresponden con los sememas enunciados, sino que, posibilitados por el texto, son reconstruidos por la lectura. Esta remisión a sememas, que según Greimas pertenecerían a un nivel más profundo (Cros lo relaciona también con la estructura profunda) y lo entiende como connotación (Cros realmente está atendiendo a los connotadores históricos), es para el de Montpellier una función semiótica más que semántica⁸, y los signos así instituidos constituyen un sistema-texto semiótico, considerable en principio independientemente del enunciado.

iluminada por el cotejo con su versión última en Apéndice II a *El Buscón como sociodrama*. Esta investigación, que versa sobre el *Incipit* del *Buscón*, dio un considerable refuerzo a lo que previamente había observado en *L'aristocrate et le carnaval des Gueux*. Efectivamente, el análisis léxico semántico pone de relieve cómo el nivel léxico-semántico (aunque no sólo) de un texto relaciona a este con la sociedad (él dirá que transcribe lo social).

⁸ Aunque Edmond Cros a estas funciones semióticas las llama en algún momento semántica del texto, la terminología y el proceder no coinciden con los de Greimas. Así, mientras que para este la isotopía semiológica queda limitada al nivel superficial y la recurrencia de semas contextuales o abstraídos representa la semántica subyacente, en el caso de Edmond Cros, sin embargo, los textos “semióticos” se detectan en la superficie pero son dispositivos genotextuales que interactúan con la semántica de dicho texto. Coinciden, como se ha dicho, en que en ambas propuestas, la semántica o semiótica contemplada tiene en cuenta las connotaciones y en que ambos contemplan lo que denominan “nivel profundo”.

La selección de los campos léxico-semánticos que entran en juego debe estar orientada por el anclaje histórico de los mismos (y en esta labor hay que estar atentos a las connotaciones históricas: referencias históricas, socioeconómicas, sociopolíticas, socioculturales, niveles de discurso, etc.), de modo que cuando a través de reducciones semánticas nos encontremos con confrontaciones significativas podamos ver ahí la confrontación histórica. (Véase lo dicho inicialmente sobre la relación entre la estructura semántica y la estructura histórica.)

Nos tendríamos que preguntar aquí por primera vez, y lo haremos a propósito de las otras dos nociones (ideosema y sobre todo, ideologema) qué posibilidades hay de una sistematización lexicológica y plasmación lexicográfica de este léxico cuya semántica connotativa es atendible en relación con su representatividad cultural e histórica.

2. El ideosema

En su propuesta del ideosema⁹, E. Cros no parte de la palabra, aunque tal denominación también atañe a la palabra, sino de los “sistemas de estructuraciones” que materializan la ideología de un texto.

[El ideosema] corresponde a la puesta en escena o puesta en imagen de las diferentes problemáticas sociales bajo la

⁹ La noción de ideosema fue propuesta en *Théorie et pratique sociocritiques* (Cros, 1983) y después es medular en su *De l'engendrement des formes* (Cros, 1990) hecho visible en el mismo título de su versión al español: *Ideosemas y morfogénesis* (Cros, 1992). “El ejemplo más elocuente nos lo dan las tradiciones del folklore carnavalesco que se organizan alrededor de las sistemáticas del revés y del derecho, de la máscara y de la denuncia, de lo alto y de lo bajo” (Cros, 2009: 82).

forma de discursos icónicos y lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico y nocional. El ejemplo más elocuente nos lo dan las tradiciones del folklore carnavalesco que se organizan alrededor de las sistemáticas del revés y del derecho, de la máscara y de la denuncia, de lo alto y de lo bajo [...] Son articuladores semiótico-ideológicos que juegan un papel de eje entre la sociedad y lo textual. (Cros, 2009: 82).

Estos sistemas, que constituyen microsemióticas textuales, afectan y son afectadas por la estructuración y la semántica del texto.

La noción de ideosema no ocupa un lugar tan relevante en *La sociocrítica* (Cros, 2009) como en obras anteriores. Es tomada en cuenta cuando se plantea la cuestión de las mediaciones, y aunque para Cros represente una mediación distinta de los dos tipos fundamentales (las “socio-discursivas” y las “socio-institucionales”¹⁰) se superpone a ellas. En realidad, tanto el discurso como la institucionalización textual son realizadores de la ideología, si bien en estos casos –véase la influencia de las teorías discursivas bajtinianas– ocupa mayor foco de atención la palabra. Y esto nos lleva sobre la pista de la noción de ideologema.

LA NOCIÓN DE IDEOLOGEMA Y LAS APLICACIONES CROSIANAS

No es exagerado decir que E. Cros al hacer sus propuestas sobre el ideologema concibe una lexicología apta para abordar el discurso social. Precisamente lo que hace es reorientar la atención desde el

¹⁰ Estas denominaciones, mediaciones “sociodiscursivas” y “socioinstitucionales”, no son exactamente las de Cros, sino nuestras.

texto ideograma, tal como lo entiende Kristeva, al ideograma en cuanto unidad léxica¹¹.

Y ¿qué es el ideograma para Kristeva y qué lección extrae Cros de esta definición? “El ideograma de un texto es el foco bajo el cual la racionalidad conoscente aprehende la transformación de los enunciados (a los cuales el texto es irreductible) en un todo (el texto) al mismo tiempo que las inserciones de esta totalidad en un texto histórico y social” (Cros, 2009: 212). Cros admite con Kristeva que el ideograma resulta de un proceso de producción, y que como producto da al texto sus coordenadas históricas, pero yendo más lejos, cree necesario prolongar y precisar la noción preguntándose si es aplicable al funcionamiento ideológico que opera “en el discurso social”¹². Efectivamente, ve posible “un campo de investigación dedicado a examinar los procesos de transformación que operan en toda la extensión del discurso social” y concluye “proponiendo como principio que el ideograma inscribe y redistribuye, en el mecanismo de su propia estructuración, coordenadas históricas y sociales” (Cros, 2009: 214-215).

En el contexto crosiano la noción de ideograma es más reciente, pero ya venía apuntada en el interés por las palabras, sintagmas fijos, etc., en el estudio de los textos, con un mismo referente bajtiniano

¹¹ Hablando en términos teóricos, esto no supone que estemos queriendo volver a un mecanicismo del signo después de que este haya sido absorbido por el funcionamiento del texto. Solo es un cambio de punto de vista, siendo semejante el propósito epistemológico, pues tanto la dimensión léxica como textual son inseparables. Ya se ha dicho a este respecto que es el texto el que hace los signos, pero es necesario también atender a la memoria discursiva y social que guardan las palabras y que es activable y alterable en su utilización discursiva.

¹² De hecho, Cros, cuando estudia el ideograma *posmodernidad*, no estudia tanto el término sino el discurso que emplea el término.

y de la semántica estructural desarrollada a partir de la concepción saussureana del signo¹³. Pero a esta se le plantea el problema, no ya de los semas contextuales o clasemas que se potencian, sino de su dimensión connotativa¹⁴ social. Esta escapa a las preocupaciones de la lexicología y lexicografía al uso, siendo cosa de la interpretación particular de los textos. Tiene que ver con la semiotización de la ideología o, lo que es lo mismo, con la producción cultural de signos ideológico-sociales.

La noción de ideologema es utilizada por Cros cuando desarrolla la teoría del *texto cultural* y de la cultura, y corre pareja con otra noción de nuevo cuño cual es la de *sujeto cultural*. Uno y otro –más claramente en el caso del ideologema, en cuya misma denominación se indica su carácter ideológico– son signos ideológicos a través de los cuales el sujeto suscribe, (se) produce y (se) reproduce su adscripción cultural y social. Como signos ideológicos actúan a través de su latencia no consciente a partir de determinadas estructuras textuales (en el caso del texto cultural) o del carácter estructural

¹³ Se pregunta también su operatividad en lo pretextual, y considera la noción de Angenot, pero a tenor de la respuesta que el mismo Cros da, esto no es aquí relevante.

¹⁴ Según la formulación más genuina de esta concepción, el signo lingüístico –y todo signo– tiene un significado y un valor, pero presenta también una utilización del concepto de “significación” visible en teóricos como Greimas o Barthes que se refiere a la función significativa en contextos y/o cotextos diversos (y aún se contrapondría a este el concepto de significancia). De acuerdo con el concepto de significación, el signo es susceptible de ser leído, según su significado y su valor –es decir, teniendo en cuenta los semas que incluye y el paradigma en que se incluye–, atendiendo a su particular estructuración sémica.

Esta vía del estudio de las connotaciones la plantea Hjelmslev, o Barthes con su teoría del mito. La dimensión simbólica y potencialidad adaptativa del mito es semejante a la del ideologema, salvando las distancias.

de palabras y lexías que constituyen ideologemas (en el caso del ideologema).

La definición que da de ideologema es la siguiente:

Yo definiría el ideologema como un microsistema semiótico-ideológico subyacente a una unidad funcional y significativa del discurso. Esta última se impone, en un momento dado, en el discurso social, donde presenta una recurrencia superior a la de los otros signos. El microsistema así planteado se organiza alrededor de dominantes semánticas y de un conjunto de valores que fluctúan a merced de las circunstancias históricas (Cros, 2009: 215).

Un ideologema como *patrimonio* es un ejemplo claro del proceso de constitución de un ideologema:

El lexema o lexía *patrimonio* equivale a un microsistema semántico organizado en torno a semas dominantes como ‘propiedad individual’, ‘transmisión’ o ‘figura del padre’ que proyecta un sistema de valores como ‘perennidad’ o ‘identidad’ (*cf.* la semiótica saussureana, que relaciona significado y valor).

A partir de determinadas circunstancias históricas ese microsistema de *patrimonio* se ve alterado al entrar en juego también la idea de propiedad colectiva, con lo cual lo que no era más que una lexía se ve rectificada, y esa rectificación hace aparecer un ideologema, en cuanto microsistema semiótico ideológico –y ya no meramente semántico, se supone–. La reestructuración semántica incorpora en el lexema la huella de la situación histórica que la ha hecho posible y así agrega a su significado la connotación sociohistórica.

Este ideologema se inserta en adelante en el discurso social bajo variados modos según factores históricos sigan activando sus semas (parte de ellos o todos) y se utilice en el discurso religioso, político, humanista, administrativo, etc., lo que originariamente era propio del campo jurídico.

Y ni siquiera en cada uno de estos campos el empleo es unívoco. Cabría objetar que son simples usos, incluso usos cuantitativamente desmesurados o usos impropios. Pero aquí está el *quid* de su carácter ideológico, sobre el que conviene reflexionar un poco, pues es precisamente a esa capacidad que tiene el ideologema de conectarse con múltiples redes nocionales a lo que debe su eficacia.

Según esto, se podría decir que el ideologema actúa como actúa la ideología, confundiendo los límites nocionales y, por tanto, produciendo un efecto de ocultación (Althusser decía que la ideología enmascara nuestra percepción de la realidad). Pero nos tendríamos que preguntar qué funcionamiento social transcribe. En el ejemplo que estamos considerando, a través de la palabra *patrimonio*, en las prácticas semióticas en que interviene, “se cruzan e interpenetran los diferentes códigos que constituyen una formación discursiva”. No precisa Cros mucho más sobre la formación ideológica y social a que responde el fenómeno, pero abre el camino al afirmar que “la problemática del discurso identitario satura en cierto modo el discurso social”, lo que viene a conectar este ideologema con el de *cultura* y con el de *posmodernidad*, con lo que ya no es difícil hacerse a la idea de que la recurrencia de patrimonio en el discurso social tiene que ver con determinadas tensiones sociales de esta fase última del capitalismo mundial, que se viven como una tensión entre la identidad y la pérdida de la misma.

No entraremos en el estudio pormenorizado que hace de algunos ideogramas, a saber: *patrimonio*, *posmodernidad*, *cultura*, *mundialización*, pero se puede extraer sobre el particular las siguientes observaciones relacionadas con cuestiones lexicológicas:

- a. Aun en su heterogeneidad, son lexías (palabras o unidades léxicas compuestas) que representan nociones abstractas, permeables a las modificaciones de los diferentes discursos sociales, y no cabe pensar en lexías a partir de términos referidos a objetos concretos.
- b. Aunque interesen para el análisis del discurso literario o artístico, como cualesquiera otros términos, son fundamentales para el análisis del metadiscurso, es decir, los discursos que a su vez explican o legitiman prácticas sociales más inmediatas. Por ejemplo, el estudio de *cultura* como ideologema es crucial para un entendimiento de las definiciones de cultura que dan las diferentes disciplinas que se ocupan de ella. La definición sociocrítica de cultura se sitúa por tanto críticamente dentro del debate (*cf. El mito de la cultura*, de Gustavo Bueno).
- c. Son términos que hallan un gran calado social, de modo que el uso desplazado vulgar o corriente de términos que en sus campos de origen estaban claramente delimitados es inseparable de su función ideológica.
- d. Más allá de constatar su proliferación en los diferentes discursos, es muy difícil organizar lexicográficamente sus acepciones. Véase si no la discusión sobre la nueva redacción para el diccionario de la RAE de la entrada *cultura*. Esto es sintomático de la repercusión en los diccionarios de la constitución de los ideogramas, aunque en el diccionario no se recogen como tales, y explica la razón por la cual Edmond Cros investiga a partir de los diccionarios, además de sobre otros textos de interés para sus propósitos.

LA TRADICIÓN FILOLÓGICA CUENTA: EL COMPONENTE CULTURAL DE LA PALABRA

Por otro lado, dentro de la tradición filológica española se dan algunos ejemplos de análisis del componente cultural de algunas palabras que se convierten en clave de interpretación de cambios ideológicos en una época determinada. La tradición filológica ya se había planteado cuestiones semejantes sobre la interpretación y el sentido de las palabras en determinados contextos sociohistóricos. En este sentido citaremos a Américo Castro, perteneciente a la escuela española de filología que se vio truncada con la guerra civil.

Este autor se inició como filólogo en la lexicografía, haciéndose pronto cargo del Instituto de Lexicografía, pero no se detiene en la definición de las palabras, trabajo propiamente lexicográfico, ni en su estudio etimológico, como historiador de la lengua, sino que su interés se centró en interpretar las claves culturales de una época y relacionarlas con el espíritu europeo. De este modo realizó en varios trabajos el estudio sobre el significado de la palabra *honor* en los siglos XVI y XVII.

Para poder analizar este concepto del honor no parte de una sola palabra, sino que necesita analizar un grupo de palabras en torno a ese concepto: *honor, honra, fama, deshonor, castigo, venganza...* poniéndolas en relación con un contexto sociocultural determinado, es decir, reconstruye lo que más tarde se denominaría un campo semántico o nocional.

En un trabajo posterior toma en consideración el funcionamiento de la sociedad española en los siglos XVI y XVII y el porqué de la aparición del tema del honor en el teatro, pues sin entender cómo funcionaba esa sociedad, no se puede entender el conflicto de la honra. Según este autor, ese conflicto fue llevado al teatro como

manifestación de la casta dominante, la de los cristianos viejos, frente a las demás castas:

Este honor, en efecto, no era expresión de un sentimiento “humano y universal”, sino la faz social del español. El aldeano tuvo honra “dramática”, por ser cristiano viejo con más autenticidad que los señores, pues éstos no tuvieron reparo en emparentar con judíos (Castro, 1972 b: 29-30).

Castro busca explicaciones al ser y el existir de los españoles de los Siglos de Oro. Esa mentalidad hace referencia a un contexto sin el cual no se puede entender correctamente el sentido de las palabras o el significado de algunos textos.

Otro ejemplo anticipador de la distinción que se propone en la lingüística actual entre significado léxico y significado contextual, pero en sintonía también con el interés por la dimensión cultural y social de las palabras, nos lo presenta ya 1929 en un trabajo sobre Erasmo donde Américo Castro decía:

Es con todo imperdonable que se venga dando al término “humanista” un sentido bastante superficial. La definición del diccionario según la cual humanista es la “persona instruida en letras humanas”, es decir, en literatura griega y latina, no es falsa, pero es meramente exterior y no se hace cargo del sentido histórico implícito en aquella palabra (Castro, 1972 a: 193).

Y la constancia de esa preocupación ha sido teorizada por investigadores actuales que también proceden del campo de la filología. Por ejemplo, C. Segre, conocido semiólogo italiano, nos dice:

El significado debe ser analizado con especial atención en relación a la sociedad: utilizar una lengua significa también actuar, efectuar y establecer relaciones sociales, y por otra parte, al hablar comunicamos informaciones no solo referentes al “mundo externo” y a los “estados internos”, sino también a nuestra ubicación social en la comunidad, a los factores sociales que entran en juego en cada acto de comunicación, etcétera. La semántica, entonces, debe tener en cuenta la dimensión social de los hechos lingüísticos, e incorporar en lo posible los resultados de la sociolingüística, considerada en sentido general como la disciplina que trata todo aspecto de la estructura y del uso de la lengua que se refiera a sus funciones sociales y culturales (Segre, 1981: 25).

Cros, que también tiene una formación filológica, al haber frecuentado además el conocimiento de la semántica estructural, cuenta sobre Américo Castro con un mayor apoyo teórico para avanzar sobre esa tradición filológica que al mismo tiempo le hace superar las limitaciones del estructuralismo y avanzar en una semiótica cultural.

CONCLUSIONES

La lingüística estructural, y la semántica estructural en particular, cuyo concepto central es el de signo lingüístico, es una importante base teórico-metodológica para la sociocrítica pero debido a su limitación inmanentista no cubre las expectativas de análisis social de los textos por parte de esta disciplina. Sin embargo, desarrollos posteriores como el de los análisis discursivos, los de una renovada lexicografía o la incorporación de nuevas teorías como el cogniti-

vismo recuperan el interés por la palabra inicialmente postergada como unidad lingüística, y a través de la palabra, el interés por la dimensión socio-cultural de los signos léxicos.

Serán las teorías de Bajtin, y las versiones críticas del estructuralismo –todas ellas centradas ya en la problemática del texto y del discurso– las que sustenten lingüísticamente el proceder sociocrítico: las primeras como teorías sociológicas del discurso, y las segundas, tal como se observa en el caso de Greimas, con una forma de análisis semántico y semiótico del discurso, que a pesar de llevar al límite los presupuestos estructuralistas, no desarrolla sin embargo cuestiones como la de la “connotación social”.

Edmond Cros indaga de manera muy productiva cuestiones de semántica y semiótica textual y verbal, en relación con la transcripción textual de lo ideológico y lo social. Los conceptos de ideosema y texto semiótico serán centrales en esta fase de su aportación.

Por mediación de Julia Kristeva la noción de ideograma surge en una fase más reciente de la aportación crosiana. El interés por el ideograma, con conexión estrecha con la cuestión de la dimensión social y cultural de la palabra, nos recuerda ciertas aportaciones sobre dicha cuestión, como las de Americo Castro, de carácter pre-estructuralista, que nos ponen de relieve cómo desde la tradición filológica ya se venían dando estas preocupaciones, y cómo Edmond Cros, de formación filológica también, al introducir procedimientos de la lingüística estructuralista y del discurso, hace avanzar esta atención hacia la dimensión cultural de las palabras dentro de sus planteamientos sobre la naturaleza social del texto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSERIU, Eugenio (1971), “Thesen zum Thema <Sprache und Dichtung>, W. D. Stempel (ed.), *Beiträge zur Textlinguistik*

- (Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik, 1), München, págs. 183-188.
- CASTRO, Américo (1916) “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, *RFE*, III, pp. 1-50 y 357-386.
- CASTRO, Américo (1972 a) *Teresa la santa y otros ensayos*, Alfabeta, Madrid, 1929.
- CASTRO, Américo (1972 b) *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1961 (1ª ed.).
- CROS, Edmond (1976), “Fondements pour une sociocritique: propositions méthodologiques et application au cas du *Buscón*”, *Les langues modernes*, 6.
- CROS, Edmond (1977 y 1982), *Propositions pour une sociocritique*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques.
- CROS, Edmond (1982), “Elements de sociocritique”, *Imprevue*, 1982/1, pp. 1-160.
- CROS, Edmond (1990), *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques.
- CROS, Edmond (1992), *Ideosemas y morfogénesis. Literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt, Vervuert Verlag.
- CROS, Edmond (2003), “Para una definición de la noción de ideologema”, en *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros, 2009, pp. 211-247.
- CROS, Edmond (2006), *El Buscón como sociodrama*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- CROS, Edmond (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (2003), “Semántica española en el fin de siglo”, *LEA Lingüística Española Actual*, 25, 1-2, 115-144.
- GREIMAS, A. J. y J. Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.

- GRUPO DE ENTREVERNES (1982), *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- LARA, L. Fernando (2006), *Curso de lexicología*, México D.F., El Colegio de México.
- REIS, Carlos (1987), *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus.
- RUIZ MANTILLA, Jesús y Teresa CONSTENLA (2008), “Cultura de diccionario”, *El país*, 21-12-2008, pp. 42-43.
- SEGRE, Cesare (1981), *Semiótica, historia y cultura*, Barcelona, Ariel.
- VOLOSHINOV, V. (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- WOTIAK, Gerd (2006), *Las lenguas, ventanas que dan al mundo*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SOBRE LA CONSIDERACIÓN SOCIO-TEXTUAL DEL SUJETO

Eduardo A. SALAS
(Universidad de Jaén, España)

Palabras clave: Sujeto cultural, sociocrítica, determinismo histórico, autonomía del sujeto, sujeto literario, consciente / inconsciente.

Resumen: En un respeto absoluto por el concepto sociocrítico de “sujeto cultural”, se sugiere, sin embargo, un concepto más amplio que abarca las diversas dimensiones del sujeto y no solo la transindividual o colectiva, para permitir una mejor comprensión. Para ello, partimos de la consideración de la dimensión social del sujeto individual, más allá de un simple determinismo histórico, y con una mente capaz de combinar conceptos aparentemente contradictorios que aborda las múltiples facetas del ser humano y su manifestación textual.

Mots-clés: Sujet culturel, socio-critique, le déterminisme historique, l'autonomie du sujet, sujet littéraire, conscient / inconscient.

Résumé: Dans un respect absolu de la notion sociocritique de «sujet culturel», il est proposé, cependant, un concept plus global qui englobe les différentes dimensions du sujet et pas seulement la trans-individuelle ou collective, de manière à permettre une meilleure compréhension. À cette fin, nous commençons par la considération sociale de la dimension individuelle du sujet, comme être au-delà du simple déterminisme historique, et avec une pensée en mesure de combiner les concepts apparemment contradictoires qui aborde les multiples facettes de l'être humain et de sa manifestation textuelle.

Keywords: Cultural person, socio-criticism, historical determinism, autonomy of the individual, literary individual, conscious / unconscious.

Abstract: From an absolute respect for the sociocritical notion of “cultural person”, it is proposed, however, a more inclusive concept that encompasses the different dimensions of the person and not just the trans-individual or collective, so as to enable a more global understand. To do this, we start from the social consideration that should be the individual dimension of the person, such as going beyond mere historical determinism, and from a thought capable of uniting seemingly contradictory concepts that permits to tackle the multifaceted nature of human being and of their textual manifestation.

I

Como es sabido, desde que Descartes expresara la existencia de dos mundos diferenciados: por un lado, el mundo de las ciencias y de las técnicas, concerniente a los objetos y relevante al conocimiento científico objetivo, y, por otro, el del espíritu, la sensibilidad y el arte, concerniente a los sujetos y aprehensible sólo a través de un conocimiento intuitivo y reflexivo, desde entonces –digo– no es posible encontrar asidero alguno para la noción de individuo en la ciencia clásica. Sin embargo, fuera del tradicional ámbito científico y considerado a la manera de Descartes, el sujeto se vuelve fundante de toda la verdad posible y nos encaramos entonces con ese ego trascendentalizado por Kant.

Sin embargo, la orientación experimentada durante el siglo XX por las ciencias humanas y sociales hacia la científicidad clásica cambió radicalmente dicha consideración, pues, cada uno a su manera, Lacan, Althusser o Lévi-Strauss liquidaron en cierto sentido la noción de individuo. De esa manera se consigue expulsarlo, en primer lugar, de la historia, eliminando decisiones y personalidades para ver sólo determinismos sociales; en segundo lugar, de la antropología, para ver sólo estructuras; en tercer lugar, de la psicología, para ser reemplazado por estímulos, respuestas o comportamientos; y, en

cuarto lugar, también de la sociología. Tal vez, convenga recordar que el término “sujeto” es, en su uso común, una reacción contra el privilegio del yo o del individuo en el pensamiento humanista. El concepto es en gran medida producto de la obra de Lacan, para quien los sujetos son radicalmente distintos del yo, que es concebido como producto ilusorio del estadio del espejo, y de Althusser, quien lo emplea para analizar la transformación de los individuos humanos en sujetos, gracias a los efectos imaginarios de la ideología. La tendencia general es concebir al sujeto como efecto de una estructura, y no como su fuente u origen. El sujeto no habla y no es el origen del sentido; antes bien, es hablado por la ley y la cultura. El significante es primario, y el sujeto es poco más que un soporte para el intercambio de significantes (Macey, 1996: 599-600).

El *yo*, asegura el profesor Cros, es una máscara, un lugar-teniente, pues detrás de esta ilusoria subjetividad se oculta el sujeto cultural, o, en otras palabras, la noción de sujeto cultural implica un proceso de identificación, de manera que, en el sujeto cultural, *yo* se confunde con *los otros*, el *yo* es la máscara de *todos* los otros (Cros, 2002). El *yo*, por tanto, no se identifica con la subjetividad individual del sujeto, con el “sujeto del deseo” –por seguir con la terminología del profesor de Montpellier– sino que es un lugar-teniente suyo; “Instancia mediadora en cuanto señuelo del *otro*, entre el *ego* y el semejante, el sujeto cultural participa en el sistema que amordaza al sujeto del deseo” (Cros, 2002). Se trata, reitero, de la doble dimensión del ser humano, en la que sus dos constituyentes, *ego* y *sujeto cultural*, se manifiestan de forma diferente: el *sujeto cultural* se expresa en el enunciado mientras que el *ego* o *sujeto del deseo* sólo puede darse a oír en la enunciación; dos constituyentes, por otra parte, que emergen al mismo tiempo, habida cuenta que no es el sujeto quien se identifica con el modelo cultural, sino al contrario: es ese modelo cultural lo que le hace emerger como sujeto.

Yo, sin embargo, creo en la posibilidad de fundamentar científica, y no sólo metafísicamente, la noción de sujeto, puesto que creo en la posibilidad de concebir la autonomía, algo absolutamente imposible para cualquier visión mecanicista o determinista. Según Edgar Morin,

[...] la sociedad es sin duda el producto de interacciones entre individuos. Esas interacciones, a su vez, crean una organización que tiene cualidades propias, en particular el lenguaje y la cultura. Y esas mismas cualidades retroactúan sobre los individuos desde que nacen al mundo, dándoles lenguaje, cultura, etcétera. Esto significa que los individuos producen la sociedad, la que produce a los individuos. Debemos pensar de esta manera para concebir la relación paradójal. El individuo es, pues, un sujeto incierto. Desde un punto de vista, es todo, sin él no hay nada. Pero, desde otro, no es nada, se eclipsa. De productor se convierte en producto, de producto en productor, de causa deviene efecto, y viceversa. Podemos así comprender la autonomía del individuo, pero de una manera extremadamente relativa y compleja. (Morin, 1992: 71-72).

De manera que el individuo no sólo es producto, sino que, gracias, a su autonomía, es también productor. La lingüística señala que podemos integrar nuestra subjetividad personal en una subjetividad colectiva, de manera que cuando decimos “nosotros”, estamos integrando en nuestra subjetividad a otros diferentes de nosotros y eso nos permite hablar de “nosotros” para referirnos a cuantos integramos una nación o cualquier otra colectividad. Las categorías de herencia, filiación, influencia, parecido o transmisión hereditaria no hacen sino acentuar esa dimensión colectiva. Pero la lingüística

también nos enseña que cualquiera puede decir “yo”, pero que nadie puede decirlo por mí, de manera que esa cosa tan corriente que es ese “yo” es al mismo tiempo algo absolutamente único. Con esto no quiero decir que el “nosotros” o el “ello” o el “se” deban desaparecer, sino que el “yo” debe aflorar, debe emerger.

La famosa máxima cartesiana *cogito ergo sum* es esclarecedora en este sentido puesto que es aquí donde aparece la noción de sujeto indisolublemente unida al acto en el que no solo se es la propia finalidad de sí mismo, sino que también se es autoconstitutivo de la propia identidad.

Y sería interesante ahora reparar en algunos de los principios fundamentales de la identidad que avalan esta idea de autonomía del individuo que ahora me interesa poner de manifiesto. Por ejemplo, el de la inalterabilidad del sujeto a pesar de los cambios físicos que experimenta a lo largo de su existencia. Hay grandes modificaciones corporales que provocan el paso del niño a adolescente, de este a adulto y de este a anciano; pero cuando miramos una fotografía de nuestra infancia decimos: “soy yo”, aunque ya no tengamos esa cara ni ese cuerpo, de manera que ese yo que se mantiene inalterable a pesar de las modificaciones establece la continuidad de la identidad, aun sin ser conscientes de nuestro diferente comportamiento según las circunstancias que ha permitido hablar de una doble o múltiple personalidad del individuo.

Tampoco debemos olvidar, por otra parte, la característica afectiva de la subjetividad que nos convierte en sujetos en el acto mismo de la percepción y, por consiguiente, del comportamiento, ni, por supuesto, la conciencia –unida a la libertad, sin la cual no hay ética, puesto que la ética es el ejercicio responsable de la libertad–, es decir, no debemos olvidar el nivel de ser subjetivo, estrechamente vinculado a la cultura y al lenguaje, instrumento, este último, de objetivación que nos permite tomar conciencia de nosotros mismos

y que nos permite la autorreferencia y la reflexividad. Según Edgar Morin,

es en la conciencia donde nos objetivamos nosotros mismos para resubjetivarnos en un bucle recursivo incesante. [...] En toda la humanidad arcaica [...] la presencia del doble constituye la misma energía de la objetivación subjetiva, propiamente humana. El “doble”, espectro corporal idéntico a uno, es a la vez alter ego y ego alter. Se manifiesta en la sombra, en el reflejo y el sueño [...]. Al llegar la muerte, el doble se separa del cuerpo para vivir su vida. Esta experiencia del doble es la forma arcaica de la experiencia del sujeto que se objetiva. Hasta que logramos interiorizar ese doble y llamarlo “alma”, “mente”, “espíritu”. (Morin, 1992: 81).

Con todo ello no pretendo sino subrayar la necesidad de excluir todo pensamiento unidimensional, compartimentalizado, reductor y determinista, regido por los principios de separación y disyunción, para sustituirlo por un pensamiento complejo capaz de unir conceptos aparentemente contradictorios pero que permiten abordar la naturaleza poliédrica del ser humano y de su manifestación textual.

II

Puesta ya de manifiesto la complejidad y multidimensionalidad del ser humano, se impone ahora una breve reflexión sobre la dimensión social del individuo, porque no cabe duda de que lo social comienza con el individuo, por lo que ninguna sociología debiera eliminar las variables individuales a favor de diversos criterios de magnitud o, con otras palabras, toda sociología debe abordar, claro

está, la experiencia de cierta colectividad en un determinado tiempo y espacio, pero también la experiencia particular de cualquier individuo de esa colectividad. Tal vez haya sido ese olvido el que esté provocando la caída de los grandes sistemas de interpretación que pretenden explicar la evolución de la humanidad en su conjunto, así como la caída de ciertos sistemas políticos inspirados oficialmente en alguno de ellos. En ese sentido, por ejemplo, algunas corrientes de pensamiento recelan sobre el papel de la historia como portadora de sentido dada la dificultad para inscribir en el tiempo un principio de identidad; el resultado, según Pierre Nora (en su prefacio al primer volumen de *Lieux de mémoire*, 1984) es que se está intentando mostrar lo que somos a la luz de lo que ya no somos, se está buscando nuestra diferencia a través de signos visibles de lo que fue, y “en el espectáculo de esta diferencia el destello súbito de una inhallable identidad. Ya no una génesis sino el desciframiento de lo que somos a la luz de lo que ya no somos”.

Sin embargo, en palabras de Marc Augé (1992: 43),

nunca las historias individuales han tenido que ver tan explícitamente con la historia colectiva, pero nunca tampoco los puntos de referencia de la identidad colectiva han sido tan fluctuantes. La producción individual de sentido es, por lo tanto, más necesaria que nunca. (Augé, 1992: 43).

En ese intento de pensar y situar al individuo se han manifestado con claridad algunas voces, como Freud (en *El porvenir de una ilusión* o en *El malestar de la cultura*), que hablaba de “hombre ordinario” para referirse al hombre alienado frente a la élite esclarecida, integrada por cuantos individuos son capaces de tomarse a sí mismos como objeto de una operación reflexiva; o como Michel de Certeau que,

en *L'invention du quotidien*, habla de ciertas “astucias de las artes de hacer” que permiten a los individuos sujetos a las coacciones de la sociedad moderna globalizada desviarlas y utilizarlas para trazar en ellas sus itinerarios particulares.

Por otra parte, el concepto mismo de existencia, considerado de la mano de Kierkegaard, da buena cuenta de la dimensión individual del ser humano y nos habla de responsabilidad y de libertad, del individuo afirmado en sí y por sí, liberado de condicionamientos exteriores y de determinaciones a priori de cualquier signo. Según Jorge Juanes, la “naturaleza” del hombre descansa en la soberanía individual: “Existir significa elegirse contra el mundo integrado, empeñado en imponer el denominador común (supuestamente en nombre del orden y en beneficio de la masa sometida, obediente e inerte). Pero, no. Nadie puede sustituir a nadie, se es quien se es y hay que serlo. Y la manera en que la existencia soberana, relativa y diferente encarna, se personaliza y se pone en riesgo, da cuenta a la vez de una fractura de la nivelación circundante que pone en crisis el estado de cosas aceptado. Alternativa radical, en efecto, puesto que altera las condiciones de percepción del espacio y del tiempo, dando cuenta incluso y principalmente, de la firme decisión de resistir la aniquilación en ciernes de la vida abierta”.

Es sintomática también, en ese sentido, la proliferación, cada vez mayor, de esos espacios que el mismo Marc Augé denomina “no lugares”, es decir, de esos espacios que no pueden definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico; espacios que no son en sí lugares antropológicos pero en los que el ser humano pasa cada vez más tiempo y donde se manifiesta su individualidad solitaria. Ciertamente estamos en un mundo donde se nace en la clínica y se muere en el hospital, donde se multiplican los puntos de tránsito y las ocupaciones provisionales (cadenas de hoteles, grandes superficies comerciales y de ocio, clubes de vacaciones...),

donde se desarrolla una enorme red de medios de transporte (con sus aeropuertos y estaciones) y donde se impone a las conciencias individuales nuevas experiencias y pruebas de soledad:

nunca las historias individuales (por su necesaria relación con el espacio, la imagen y el consumo) han estado tan incluidas en la historia general, en la historia a secas. A partir de allí son concebibles todas las actitudes individuales: la huida (a su casa, a otra parte), el miedo (de sí mismo, de los demás), pero también la intensidad de la experiencia (la performance) o la rebelión (contra los valores establecidos). Ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan. (Augé, 1992: 122).

Si bien es innegable, pues, que el individuo no es un ser aislado, no podemos olvidar que la vida en sociedad descansa en el plano individual o, al menos, recibe su presencia constituyente, de manera que la vida social encuentra un anclaje en rasgos específicos del individuo; aunque el mundo social no es reductible al plano individual, tiene, sin embargo, esa “textura”: “La textura individual es el impacto que diversas características *humanas asentadas en los individuos*, y únicamente en ellos, dejan sentir su efecto en el mundo social. Nos referimos a “la condición” o “existencia” humanas: vida, muerte, razón, sentimiento, sufrimiento, goce, temor, esperanza, etc. Las sociedades en general no nacen ni mueren, y de hecho son extrañas a las otras vivencias” (Rochabrún, 1993).

Resumiendo: no podemos olvidar la dimensión política del ser humano. Recordemos cómo el pensamiento sociológico de Ortega descansaba sobre la ineludible dimensión social del individuo, algo

obvio ya en la Grecia antigua donde se creó y consolidó la actividad de la *polis* que ha estado en la base de la política de todo el mundo occidental bajo muy diversas formas, incluso con importantes periodos en los que la política se ha utilizado, contrariamente, para despojar al individuo del uso pleno de ese derecho que es, al mismo tiempo, un deber; y algo frecuente también durante el siglo XIX, cuando grandes porciones de la población se incorporan a la vida pública, llegando a fraguarse, incluso, un politicismo que iba en detrimento de otras posibles funciones que el hombre podía desempeñar en la sociedad. El mismo Ortega ponderaba la proyección social del individuo de la siguiente manera: “El que no se ocupa de política es un inmoral, pero el que sólo se ocupa de política y todo lo ve políticamente es un majadero” (*apud* López Frías, 1985). Y recuérdese también que la noción de “compromiso” nace de esa proyección social del individuo; también la noción de “progreso”. Mi propuesta intenta, pues, considerar al individuo no sólo como un ser configurado o determinado por la sociedad, sino también como un ser configurador de la sociedad a partir de su ineludible proyección pública.

Insisto en que no se trata de desconsiderar la dimensión colectiva del individuo, lo cual sería un enorme error, como la historia se ha encargado de poner de manifiesto; en el excesivo egocentrismo, en la salvaguardia de la propia identidad, en el ferviente narcisismo de los escritores románticos, como Keats o Leopardi por ejemplo, reside el drama del yo romántico:

Al insistir hasta la saciedad en el yo, solo y autónomo frente al mundo entero, o al ceder a la fascinación exclusiva de la propia belleza, lo que hacen tales románticos es divinizar la propia carencia, la negatividad del yo contingente y su enorme vacío. Y esto es precisamente lo que van a descubrir

un siglo después con estupor, y ya sin retórica, muchos escritores postrománticos: la nada del solipsismo. [...] Y es que siempre que el individuo se aísla de los demás, por orgullo (Lord Byron) o por miedo (Kafka), se está separando de la única fuente que puede humanizarle del todo, la presencia de los otros. (Blanch, 1995: 69).

Pero, por el contrario, tampoco se deben olvidar los límites de una visión culturalista sistemática de la sociedad puesto que con ella se ignora, en buena medida, su carácter intrínsecamente problemático, las posiciones y reacciones individuales, que difícilmente pueden deducirse del “texto” cultural.

III

En base a esta disyuntiva, sería interesante acercarnos a la consideración del personaje o sujeto literario que, técnicamente, ha sido concebido desde diferentes perspectivas, entre las que destacan tres en particular: la perspectiva tradicional, que lo concibe como “imitación” de personas reales; la perspectiva sociológica, que lo interpreta según tipologías sociales; y la perspectiva semiológica que, bajo la denominación de “actante” lo estudia según la función que realiza en el texto. Me parece, sin embargo, muy acertada la propuesta de Carmen Bobes, según la cual el personaje podría concebirse “como una construcción textual que puede proyectarse y ampliarse con todo lo que puede ser una persona humana, de la que es representación” (Bobes, 1990: 49).

Asumiendo este carácter representativo de la persona humana propio del personaje literario, habrá que abordarlo desde diferentes perspectivas, por supuesto sociológicamente, pero, desde luego, considerando su multidimensionalidad.

Tomemos como ejemplo *El jinete polaco*, una excelente expresión de la superestructura ideológica propia del momento histórico por el que atraviesa España durante su larga posguerra civil y durante el posfranquismo y que se erige como un extraordinario texto cultural de la mano, además, de uno de nuestros más interesantes novelistas actuales: Antonio Muñoz Molina. “Las palabras no cuentan, invocan” (Muñoz Molina, 1991: 172), dice Manuel, el protagonista, en algún lugar del texto, es decir, que al hablar inconscientemente exponemos o nos acogemos a una determinada costumbre o razón colectiva que nos insta a manifestarnos de una manera concreta. En ese sentido, los protagonistas son definidos como personajes

habitados hasta la médula de su conciencia por las voces de sus mayores, herederos de un valor fracasado mucho antes de que ellos nacieran y modelados sin saberlo por hechos memorables o atroces de los que nada sabían, herederos involuntarios de la soledad, del sufrimiento y del amor de quienes los habían engendrado. (Muñoz Molina, 1991: 12).

Son seres que nacen predestinados –condenados podríamos decir– a repetir la misma vida de sus mayores, como si para vivir sólo bastara dejarse llevar; innumerables detalles de la novela así lo muestran, como esos “cientos, miles de hombres deambulando como sombras por una accidentada extensión de rastrojos y olivos” (p. 107) que permanecen en la memoria del protagonista, o el miedo al hambre de su abuelo, que aún le dura, “como a todos ellos” (p. 85).

Resulta imposible sustraerse al sentimiento del absurdo, a la incapacidad de comprender a la que se ven abocados los habitantes de Mágina cuya infancia había terminado tan prematuramente “que luego casi no recordaban haberla conocido” (p. 145) y para quienes

cualquier escape de la rutina supone “una irregularidad en el orden inmutable de las cosas” (p. 157). La presentación del protagonista ya en las primeras líneas es inequívoca:

él venido al mundo en una noche tempestuosa de invierno y a la luz de una vela, crecido en las huertas y en los olivares de Mágina, destinado a dejar la escuela a los catorce o a los quince años y a trabajar en la tierra al lado de su padre y de sus abuelos y llegada una cierta edad a buscarse una novia a quien sin duda habría conocido desde la infancia y a llevarla al altar vestida de blanco después de un noviazgo extenuador de siete u ocho años, él torpe, enconado, silencioso, rebelde, escribiendo diarios de furiosa desdicha en cuadernos de apuntes y odiando la ciudad donde vivía y la única clase de vida que había conocido y que legítimamente tenía derecho a esperar... (Muñoz Molina, 1991: 11).

Lógicamente, el empleo del plural y de pronombres indefinidos en sus expresiones es bien significativo del peso de la colectividad en la conciencia de los personajes:

y entonces, durante unos días, hasta que el terror se esfumaba igual que había aparecido, nadie se atrevía a quedarse en la calle después del atardecer ni a desviarse del camino hacia la escuela, y mirábamos con espanto los pocos automóviles que circulaban todavía por la ciudad. (Muñoz Molina, 1991: 77).

El desasosiego y la rebeldía misma que dicha situación generan al protagonista, le hace percibir la alienación a la que se encuentran

sometidos cuantos como él descubren inalcanzable la posibilidad de una vida diferente:

No sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas –dice Manuel–; nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos, y los golpes que da el aldabón en forma de argolla sobre las grandes puertas cerradas de la Casa de las Torres resuenan en mi propia conciencia al mismo tiempo que en la memoria infantil de mi madre. (Muñoz Molina, 1991: 46).

Es más; es aquí donde descubre la inevitable doble dimensión de la persona –individual y colectiva–, la escisión del yo. Sólo así puede llegar a manifestar el importante sustrato socio-ideológico y cultural que soporta: “Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía” (Muñoz Molina, 1991: 27).

Según el profesor Cros, las diferencias entre los sujetos corresponden a la mayor o menor adecuación del individuo a los modelos de comportamiento y a los esquemas de pensamiento que le son propuestos, divergencias que reproducen en buena medida las diferencias de clase. Por ello a Manuel le parecen tan lejanas e inalcanzables las vidas de los de la zona norte de la ciudad:

Allí imaginaba yo que vivían misteriosamente los ricos, los médicos, como el padre de Marina, los abogados, los ingenieros, en casas ocultas detrás de tapias encaladas o de verjas de hierro y rodeadas de cipreses y setos de arrayán, casas con timbres y cuartos de baño y placas doradas en

las puertas; que esa gente invisible viviera tan lejos de mi barrio, en el otro extremo de la ciudad, era sin duda una prueba de la lejanía que les otorgaba el dinero. (Muñoz Molina, 1991: 274)

las mismas donde

en los anocheceres de verano se oía el rumor de los aspersores y de las máquinas de cortar el césped, y si uno daba vueltas por allí olía a jazmines y a celindas y a hierba mojada y lo sobresaltaban los ladridos de los perros: risas y voces, conversaciones tranquilas en sillones de hierro pintados de blanco, olor de cloro y chapoteo de cuerpos en las piscinas que no podían verse desde la calle. (Muñoz Molina, 1991: 274).

La noción de sujeto cultural rinde cuenta, como se ve, de lo socioeconómico transcrito dentro de lo cultural.

IV

Este ejemplo de *El jinete polaco* pone, pues, claramente de manifiesto la utilidad de la perspectiva sociocrítica, en general, y de la noción de *sujeto cultural*, en particular, para el estudio de los textos literarios a partir de su capacidad para ir al núcleo mismo de la semiosis de la obra, dilucidando, en buena medida, la cosmovisión que encierra y mostrando de manera privilegiada el inherente carácter simbólico de la literatura. Pero, sin embargo, no abarca la manifestación textual del ser humano en su totalidad pues deja escapar su ya expuesta dimensión individual, que está en la base de las grandes obras maestras. Decía Benveniste (1995) que el fundamento de la subjetividad se determina por el estatuto lingüístico de la persona,

por el ejercicio de la lengua, de manera que no hay más testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que este da sobre sí mismo al hablar. Tal vez, ese sea, precisamente, uno de los grandes logros de Cervantes con su personaje Don Quijote: haber conseguido compendiar la complejísima naturaleza humana y también ese apetito universal de idealismo –refutado por la pedregosa realidad– que enaltece nuestra existencia. Tal vez, la aventura caballeresca no sea, después de todo, otra cosa, sino la manifestación del derrotero individual como fuente de expectativas y de esperanza. De ahí que la finalidad del caballero ejemplar sea alcanzar la perfección moral y espiritual, es decir, superar un itinerario de perfeccionamiento personal a través de la superación de obstáculos, pruebas y tentaciones. Posiblemente, el propósito de Cervantes fue el de alertar sobre dos graves errores en los que caía la sociedad del momento y en los que se puede seguir cayendo: el anacronismo y caducidad de algunos ideales, por lo que advertía sobre la necesidad de sustituirlos por otros modelos de héroes, sabios o santos, más eficaces para la vida del hombre contemporáneo; y, por otra parte, el error de una vida vacía, sin ideales, por lo que nos enseña en qué medida puede un ideal transformar a una persona:

Esto fue precisamente lo que más impresionaba a Unamuno, el hecho de que Alonso Quijano descubriera, después de cincuenta años de aburrimiento, que el hombre necesita creer en algo trascendente, y que por ello se agarrara, descabelladamente, al único gran ideal que conocía, producto de sus anacrónicas lecturas. En consecuencia, aquel hidalguillo manchego, convertido ya en Don Quijote, pasó a ser el mito del hombre que, pese a su vulgaridad, no puede dejar de ansiar (soñar en) una gloria personal, un amor ideal y una inmortalidad segura. (Blanch, 1995: 98).

Volviendo a *El jinete polaco*, cabe señalar que, como consecuencia de la concienciación de ese proceso de confusión que afecta al sujeto de la enunciación y desde allí contamina todas las categorías textuales generando efectos que pueden compararse con el fundido encadenado en donde llegan a confundirse el personaje y el narrador, así como de la enajenación a la que se ve arrastrado el personaje por el peso de la superestructura ideológica, es, lógicamente, el intento de ruptura con cuanto de alguna manera le viene impuesto y le aboca al fracaso, con las costumbres de esa

mezquina provincia –dice Manuel– donde no sólo el éxito era imposible, sino también el fracaso, al menos la categoría de fracaso que hubiera querido para sí, grande, sublime, con un énfasis de ópera y de suicidio romántico, sin esa modorra como de brasero y mesa camilla con que la gente fracasaba en Mágina. (Muñoz Molina, 1991: 96).

Una reafirmación de la individualidad, un intento de huida que tiene lugar en distintas fases vitales; en primer lugar, al inicio de su juventud, y, por tanto, imposible y desde la imaginación, proyectándose como un héroe “sin lealtades ni raíces” (p. 261): en ese sentido se nos muestra al personaje

buscando siempre voces y canciones extranjeras en la radio, imaginando que se iba con una bolsa al hombro y que la carretera de Madrid se prolongaba infinitamente hacia el norte, hacia lugares donde él vivía de cualquier modo y se cambiaba el nombre y hablaba sólo en inglés y se dejaba crecer el pelo hasta los hombros, como cualquiera de los héroes a quienes reverenciaba, Edgar Allan Poe, Jim Morrison, Eric Burdon, tan desesperado por marcharse y no

volver que no le importaría no ver más ni a sus amigos ni a la muchacha de la que estaba enamorado entonces, con un amor hecho más de cobardía y literatura que de entusiasmo y deseo, tan legendario, doloroso y ridículo, como su propia vida y sus sueños de huida. (Muñoz Molina, 1991: 12)

intento este no solo por parte del personaje sino también de cuantos le rodeaban:

mis amigos y yo [...] queríamos viajar en autostop al otro extremo del mundo y hacia el fin de la noche [...] o subir una tarde a la Pava y no regresar nunca, o volver varios años más tarde tan cambiados que nadie nos reconocería [...]. Y nos sentíamos atrapados en la víspera interminable de la libertad y de la nueva vida” (Muñoz Molina, 1991: 203)

vidas diferentes, como la del dueño del bar Martos, que había sido marino mercante y se había dedicado al contrabando en fronteras y puertos tropicales; o como la del comandante Galaz, implacable en el mantenimiento de la disciplina y la justicia; o, en fin, como la del corresponsal en Roma que bebía desengañadamente ginebra en una terraza de la Vía Veneto.

Es el mismo intento que, años más tarde, se materializaría tras sus estudios de interpretación y posterior ejercicio de la profesión en diferentes partes del mundo y que le permite mantener una cierta distancia con sus raíces (“mis pies no arraigan en ninguna parte”, dice en algún lugar del texto (p. 520))¹.

¹ Sobre la noción de “sujeto cultural” en *El jinete polaco*, vid. Salas (2009).

V

A tenor de lo expuesto y a partir de la consideración social que debe tener la dimensión individual del sujeto, como ser que va más allá del mero determinismo histórico, propongo, por tanto, para los enfoques sociológicos de los textos literarios y artísticos, una perspectiva más inclusiva que abarque las diferentes dimensiones del ser humano y no solo la transindividual o colectiva, de manera que permita comprenderlo más globalmente. La plasticidad antropológica, puesta de manifiesto por los nuevos conocimientos biológicos y sobre el desarrollo humano que ofrecen al individuo la capacidad de emprender su propia transformación, negando la concepción determinista para afirmar que el cerebro es permeable a la voluntad, nos remite a la idea de un sujeto multidimensional capaz de conjugar todas esas dimensiones en la construcción de la narrativa identitaria en las distintas condiciones a las que se enfrente. Creo, por tanto, que la noción de “sujeto cultural” debiera complementarse con otra que abordara la dimensión individual y ambas integrarlas en un solo concepto que, por ahora, no consigo acuñar pero al que dedicaré reflexiones posteriores. Como he señalado anteriormente, sólo desde un pensamiento capaz de unir conceptos aparentemente contradictorios podemos abordar la naturaleza poliédrica del ser humano y de su manifestación textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc (1992), *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.
- BENVENISTE, Émile (1995), *Problemas de lingüística general, I*, México, Siglo XXI.

- BLANCH, Antonio (1995), *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, Madrid, PPC – Universidad Pontificia de Comillas.
- BOBES NAVES, Ma del Carmen (1990), “El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye”, en Marina Mayoral (ed.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, pp. 43-68.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- LÓPEZ FRÍAS, Francisco (1985), “El papel de los intelectuales en la política”, *Cuenta y Razón*, 20, pp. 165-170.
- MACEY, David (1996), en Payne, Michael (comp.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- MORIN, Edgar (1992), “La noción de sujeto, en *Nuevos paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (1991), *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta (1ª ed.).
- NORA, Pierre (ed.) (1984-1992), *Les Lieux de mémoire* (7 vols.), París, Gallimard.
- ROCHABRÚN, Guillermo (1993), “Hacia un individualismo sociológico (o cómo salir del dilema de el huevo y la gallina)”, en *Sociedad e individualidad: materiales para una sociología*, Perú, Pontificia Universidad Católica, pp. 139-159.
- SALAS, Eduardo A. (2009), “Identidad y sujeto cultural en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina”, en D. Bonnet, M. Á. Márquez y S. Hernández Montano (eds.), *Tabula Rasa. Semiótica y siglo XXI. Actas del XII Simposio – II Congreso Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Huelva, Grupo de Investigación Gramática “Antonio Jacobo del Barco” (HUM-766) – AAS, pp. 157-164.

EL TEXTO ARTÍSTICO Y LA HISTORIA. UNA MIRADA SISTÉMICA SOBRE LA FIJACIÓN Y EL DEVENIR SOCIAL DE LAS ESTRUCTURAS SIGNIFICANTES

Mirko LAMPIS

(Universidad Constantino el Filósofo de Nitra, Eslovaquia)

Palabras clave : Semiótica, proceso interpretativo, proceso cultural, pensamiento sistémico.

Resumen: El significado del texto artístico depende: *a)* de la organización significativa establecida al momento de su creación (“*texto como documento*”) y *b)* de sus condiciones socio-históricas de recepción (“*texto como proceso*”). Si queremos comprender esta doble dimensión del texto artístico, debemos analizar, en una perspectiva sistémica, la relación entre el texto y el sistema de la cultura en el que este y sus intérpretes operan y realizan su organización.

Mots-clés : Sémiotique, processus interprétatif, processus culturel, pensée systémique.

Résumé : Le signifié du texte artistique dépend: *a)* de l’organisation signifiante établie au moment de sa création (“*texte comme document*”) et *b)* de ses conditions socio-historiques de réception (“*texte comme processus*”). Si nous voulons comprendre cette double dimension du texte artistique, nous devons analyser, dans une perspective systémique, la relation entre le texte et le système de la culture dans lequel ce texte et ses interprètes opèrent et réalisent son organisation.

Key words: Semiotics, Interpretative process, Cultural process, Systemic thinking.

Abstract: The meaning of the artistic text depends on: *a*) the meaning organization established during its creation (“*text as document*”) and *b*) its social-historical conditions of reception (“*text as process*”). If we want to understand this double dimension of the artistic text, we must to analyse, in a systemic view, the relation between the text and the cultural system in which this text and its interpreters operate and realize their own organization.

Cuando hablamos del significado del texto artístico (así como de cualquier tipo de texto, en realidad), y queremos al mismo tiempo rechazar las soluciones más radicales (como el cierre total del texto o su total disolución contextual), casi inevitablemente acabamos por llegar a una importante encrucijada teórica en la que se nos plantean dos tesis fundamentales; según la primera de estas tesis, el significado de la obra de arte depende *principalmente* de su organización interna, organización que ha sido fijada al momento de su creación y que se debe reconstruir, total o parcialmente, para entender lo que el texto dice y cómo lo dice (*texto como documento*); según la otra tesis, en cambio, el significado depende *sobre todo* de la labor de los intérpretes y de las condiciones socio-históricas de recepción de la obra, siendo tan activas y productivas las operaciones de lectura como las de creación textual (*texto como proceso*). Se trata, en efecto, de dos opciones que reflejan las inquietudes típicas de las grandes diatribas epistemológicas –realismo frente a nominalismo, inmanen-tismo frente a historicismo, objetivismo frente a subjetivismo, etc.– y que permiten enfocar el problema del texto artístico alrededor de una única oposición fundamental: *permanencia estructural* frente a *deriva interpretativa*.

Hoy en día, los semióticos solemos rechazar la idea de que existan textos cuyas posibilidades significantes no dependan de una estratificación multidimensional, tanto estructural como histórica,

de relaciones semiósicas. En palabras de González de Ávila (2002: 186), las que antaño parecían estructuras rígidas y acrónicas de significado son en realidad “configuraciones contingentes fabricadas en la historia discursiva de una sociedad”. Pero los semióticos también sabemos que la expresión “configuraciones contingentes de sentido” no necesariamente quiere decir “configuraciones efímeras de sentido”. El propio González de Ávila (*op. cit.*) reconoce que existe, indudablemente, una *sedimentación histórica* del sentido: este puede cuajar, estabilizarse en estructuras y códigos resistentes, aunque no impermeables, al cambio. Es, precisamente, la continuidad de las prácticas semiósicas, el hecho de que estas se aprendan y deriven en un universo cultural y textual ya organizado, lo que garantiza los procesos de sedimentación. Volvemos así a un dato muy importante, señalado a menudo por Iuri Lotman: si por un lado es el lenguaje lo que genera el texto, por otro es el texto lo que precede el lenguaje, y lo genera (Lotman, 1981, 1984). La lección de Lotman nos recuerda, en otros términos, que si es legítimo sostener que todo texto es el resultado de una práctica lingüística –de una creación, descripción o traducción (incluso de una deconstrucción)–, también es legítimo defender que todo lenguaje nace de la confrontación y manipulación de los textos preexistentes. Es una idea que Lotman formula ya en los años sesenta –la obra de arte “se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación con el lector y que enseña a éste”, escribe el semiótico ruso en *Estructura del texto artístico* (Lotman, 1970a: 36)– y que encontramos, aún invariada, en sus últimos trabajos (Lotman, 1992, 1994).

Lo cierto es que si todos nosotros estamos llamados a vivir (y a aprender) en un mundo de significación preexistente (Varela, 1988), también nuestros lenguajes nacen y derivan gracias a la práctica con los textos e intertextos *ya activos* en nuestro dominio cultural. El texto, en tanto que producto de la actividad comunicativa humana,

es algo que ya está ahí y cuya estructura nosotros indagamos, segmentamos, describimos, conscientes de que en ella están presentes las referencias contextuales de su propio génesis y de su propio funcionamiento (Segre, 1990); el texto, en palabras de González de Ávila (*op. cit.*: 143), es el resultado de “un proceso productivo que somete una amalgama de elementos preexistentes a un patrón histórico de conducta semiótica”, el resultado de “un estadio preciso de la práctica transformativa que es la fabricación social de sentido”, y por ello, precisamente, el texto se configura como un artificio expresivo que sugiere (e incluso requiere) determinados recorridos interpretativos (Eco, 1990).

En suma, existen muchas constricciones a la hora de interpretar un texto, y estas constricciones no son solo de naturaleza histórico-contextual, sino también intratextual. Es cierto, por ejemplo, que docentes y expertos nos enseñan cómo leer una obra, al compás de cierta tradición interpretativa, pero también es cierto que el propio texto incluye determinadas pistas sobre sus condiciones pragmáticas de lectura, pistas que en medida variable funcionan con cualquier lector culturalmente capacitado para entrar en contacto con la obra pero que adquieren un significado especial cuando la aproximación lectora responde a exigencias declaradamente críticas o filológicas. Desde este punto de vista, ni siquiera aquellas obras de vanguardia que se proponen romper con la tradición empujando al lector hacia la indeterminación interpretativa y la inquietud semántica admiten cualquier “lectura salvaje”. Todo texto es el producto de un tiempo, de un intertexto y de unas prácticas interpretativas profundamente ancladas en los procesos colectivos de la significación social, y tanto el texto como estas prácticas interpretativas derivan de manera solidaria con el conjunto del sistema de la cultura.

Por otra parte, también es cierto que, desde una perspectiva epistemológica más general, sujeto cognoscente y objeto conoci-

do pueden existir y determinarse solo en una historia de mutuo acoplamiento, es decir, en pos de sus interacciones recíprocas en el tiempo (Varela, *op. cit.*). Esta relación de *presuposición recíproca* (en el plano lógico-formal) o de *codeterminación dialéctica* (en los planos epistemológico y ontológico) entre sujeto y objeto en el proceso cognoscitivo fue señalada también por Greimas y Courtés en su diccionario de semiótica: “sólo la relación entre el sujeto cognoscente y el objeto del conocimiento los constituye a éstos como existentes y entre sí distintos” (Greimas y Courtés, 1979: 288). Lo cual, desde el punto de vista semiótico, quiere decir que intérprete y texto sólo pueden coexistir y determinarse en una historia de acoplamiento cultural, en el trato semiótico que se da y que deriva en el dominio de las relaciones culturales en el que ambos participan. Todos los procesos semióticos que tienen lugar en dicho dominio –aprendizaje y reconocimiento, enseñanza y elección, motivación y rechazo, creación y olvido, identificación y diferenciación, etc.– presentan una dimensión a la vez individual y social y es importante entender que esta doble dimensión *nunca* puede ser escindida por completo: los individuos que se socializan aprenden de los demás sujetos semióticos cómo integrarse en el grupo –o cómo oponerse a él– y esto significa que las operaciones que rigen la convivencia social y la transmisión cultural se autoperpetúan. La cultura se nos presenta como un sistema autorreferente y autoorganizado.

En resumen, no hay textos sin intérpretes, ni intérpretes sin textos, y la condición (tanto formal como histórica) para que estos dos sujetos semióticos se codeterminen y deriven de manera solidaria es que ambos participen e interactúen en un dominio de relaciones culturales. Así pues, el texto funciona como un objeto signifiante y estructuralmente estable *sólo* como parte de un sistema cultural que garantiza sus condiciones de creación, difusión y reconocimiento/interpretación (Verón, 1998); y los sujetos humanos, asimismo, *sólo*

pueden operar como agentes culturales si participan en y aprenden (es decir, se estructuran según) los sistemas modelizantes vigentes, las prácticas comunicativas y los intertextos, las redes sociales de significación.

La propia práctica de considerar un texto artístico (o un género textual) como una entidad definida, “arqueológica”, cuya verdad formal y cuyas fronteras se garantizan mediante oportunas operaciones filológicas y críticas, no es, en efecto, sino un hábito cultural históricamente definido. Como es un hábito cultural la propia discriminación entre lo que es arte y lo que no lo es. Se trata, sin embargo, de hábitos culturales que *vinculan* el operar de todos los actores sociales implicados en el proceso comunicativo (garantizando, en última instancia, la propia existencia de una identidad cultural compartida). Cada época y cada cultura producen sus propios textos, seleccionan y reinterpretan los textos heredados del pasado y traducen los textos procedentes de las culturas foráneas según determinados patrones semióticos que configuran globalmente un complejo intertexto de relaciones significantes (intertexto que presenta cierta coherencia operacional, pero que no es ajeno a contradicciones y tensiones internas). Luego, lectores procedentes de culturas y tiempos lejanos, de manera conforme a su propia enciclopedia cultural y a sus prácticas descriptivas, pueden intentar reconstruir *determinados aspectos* de ese intertexto gracias a las relaciones estructuradas que *detectan* en y entre los textos producidos y tramandados. Textos, objetos significantes, que de esta manera entran en una nueva dimensión intertextual (son traducidos y asimilados por un nuevo sistema semiótico, diría Lotman) y que por lo tanto preparan (pero no determinan) las futuras operaciones interpretativas y creativas.

Muy acertadamente escribe Cesare Segre (*op. cit.*: 22) que todos los distintos planos de investigación (y todas las diferentes lecturas, añadiremos) de un texto son partes integrantes de una perspectiva

de significación (culturalmente fundamentada); por ello, “bajo la superficie del texto se desarrollan numerosos sistemas significativos que en una visión centrípeta colaboran en la institución del sentido de la obra, mientras que en una visión centrífuga se relacionan con el polisistema que es la cultura”. Pero sobre todo no hay que olvidar que todas las relaciones de tipo genético y hermenéutico que se dan entre el texto y su intertexto (y que hacen de todo texto, necesariamente, un *co-texto*) y entre el texto y los procesos sociales de significación (procesos dialógicos, discursivos, conversacionales), son relaciones de tipo sistémico. Y que es desde una perspectiva sistémica, por ende, que deberíamos analizarlas.

En el propio ámbito estructuralista, en efecto, y ya a partir de Saussure, han desempeñado un papel central las dos nociones de *sistema* y de *relación*; sin embargo, la práctica estructuralista está demasiado cercana al positivismo lógico y a sus principales instrumentos de análisis: la reducción (el sistema se explica a partir de sus partes) y la abstracción explicativa (se seleccionan los elementos y relaciones necesarios y suficientes y se abstrae y esquematiza el “núcleo profundo e invariable” del sistema). Pero existe otro paradigma científico que asigna a las mismas nociones de *sistema* y de *relación* un papel mucho más dinámico y complejo: es el pensamiento sistémico. Ya bien consolidado en psicología, física y biología, hoy en día podemos constatar su creciente influencia también en el ámbito de las disciplinas semióticas.

Para entender plenamente esta influencia, debemos considerar que nociones semióticas clave como *semiosfera*, *intertextualidad*, *interdiscursividad*, *relaciones dialógicas* o *hipertexto* ya apuntan a, y a menudo se inspiran en, una visión sistémica de los procesos y estructuras semióticas. Consideremos, por ejemplo, la noción de *semiosfera*. Con ella, Lotman extendió a los estudios semióticos y culturales, de manera firme y elegante, el principio fundamental

del pensamiento sistémico: *el todo es más que la suma de sus partes, y estas se vuelven cualitativamente nuevas cuando participan en el todo.*

A pesar de esta poderosa intuición, según he podido comprobar, la dimensión sistémica del pensamiento lotmaniano aún no ha sido bien explorada. Claramente no es este el lugar y el momento adecuado para emprender tan compleja tarea, pero al menos quiero recordar que no se puede considerar ni casual ni contingente el interés de Lotman por la obra de Vernadski y Prigogine, autores fundamentales en la historia del pensamiento sistémico (el término *semiosfera*, como es sabido, es un calco del término *biosfera*, acuñado por Vernadski; este fue un pionero de la *ecología* –literalmente, discurso sobre la casa–, una de las primeras disciplinas programáticamente sistémicas; asimismo, Prigogine es conocido por sus estudios sobre complejidad y autoorganización, el surgimiento impredecible del orden –de patrones ordenados, estructurados– en sistemas alejados de las condiciones de equilibrio).

Ahora bien, puede que nos sea útil, para entender la importancia de esta visión abarcadora, holística, ecológica de los sistemas significantes, considerar el ejemplo de uno de los procesos sistémicos más conocidos y estudiados: la vida. Con una advertencia: no se trata únicamente de una analogía explicativa, ya que el propio sistema de la cultura conforma, a todos los efectos, un específico dominio de existencia biológica, el dominio, precisamente, en el que los seres humanos vivimos, interactuamos y derivamos. Es interesante notar que ya Lotman, en 1970, estrechó este lazo indisoluble entre vida humana y cultura al observar que, si para la supervivencia del individuo aislado es suficiente satisfacer determinadas necesidades fisiológicas, la vida de una comunidad humana cualquiera es imposible sin organización cultural, y que la cultura, por consiguiente, no es un suplemento facultativo a las condiciones vitales básicas,

sino una condición necesaria, sin la cual la propia existencia social parece imposible (Lotman, 1970b). Pues bien, escribe el físico F. Capra:

Los sistemas vivos son totalidades integradas cuyas propiedades no pueden ser reducidas a las de sus partes más pequeñas. Sus propiedades esenciales o «sistémicas» son propiedades del conjunto, que ninguna de las partes tiene por sí sola. Emergen de las «relaciones organizadoras» entre las partes, es decir, de la configuración [*del patrón*] de relaciones ordenadas que caracteriza aquella clase específica de organismos o sistemas. Las propiedades sistémicas quedan destruidas cuando el sistema se disecciona en elementos aislados. (Capra, 1996: 56).

Además de la importancia del pensamiento integrador (o reintegrador), este párrafo también nos sugiere otro importante principio del *modus operandi* sistémico: la necesidad de estudiar los sistemas observados en términos de *conectividad*, *contexto* y *patrones relacionales*. Los objetos, según el planteamiento sistémico, son redes de relaciones conectadas con otras redes de relaciones. En una red relacional de tipo complejo (formada por un gran número de elementos cuyas interacciones dan origen a patrones globales de actividad) los procesos de causación raramente son lineales, sino circulares, constantemente retroalimentados y retroalimentantes, y es precisamente de esta complejidad de procesos relacionales y causales que emerge un orden, una estructura, patrones de conexiones relativamente estables que conforman un sistema relacional capaz de resistir y compensar tanto las perturbaciones fluctuantes del medio externo (definiendo por tanto una frontera) como los desequilibrios internos (conservando un estado de *homeostasis*).

Es difícil, en perspectiva semiótica, no pensar en los procesos intertextuales e interdiscursivos. Las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, las relaciones de tipo sintáctico, semántico y pragmático, en suma: las relaciones semióticas que a partir de materiales y patrones significantes *social e históricamente* productivos son organizadas –en pos de un proyecto creativo, añadiría Marina (1993)– en el texto artístico conforman, precisamente, un complejo entretejido o red signifiante, una red que se extiende dentro y fuera del texto. De hecho, como a menudo señaló Lotman, texto, textura y tejido tienen un mismo origen etimológico. El texto puede así mantener su propia estructura signifiante porque es una *red integrada de relaciones semióticas* dentro de redes de relaciones semióticas más amplias de las que depende y que a la vez sustenta: formaciones discursivas, sistemas culturales, la semiosfera en su totalidad. Todas las derivas interpretativas del texto, así como los cambios que experimenta el sistema de la cultura, emergen (y el de *emergencia* es otro concepto clave del pensamiento sistémico) como modificaciones, o deslizamientos, en los patrones significantes vigentes, es decir, como modificaciones (también *explosivas*) en los equilibrios internos del sistema de relaciones que define a aquel texto, aquel discurso, aquella cultura.

Y llegamos así a la última característica del pensamiento sistémico que me gustaría destacar: la constatación de que el observador (o la comunidad de observadores) que describe un sistema es necesariamente parte de él, y participa, por tanto, en las relaciones constitutivas del sistema mismo. Al fin y al cabo, como nos recuerda Maturana:

El observador, en tanto que ser humano, es un sistema viviente. Sus habilidades cognoscitivas son fenómenos biológicos, y surgen en su realización como sistema viviente. Por tanto, un observador carece de bases operacionales

para formular cualquier aseveración o afirmación acerca de algo como si éste existiera independientemente de lo que él hace. (Maturana, 1996: 17-18).

El observador, en tanto que ser viviente y sistema físico de tipo relacional, aprende (se estructura) y opera en un número determinado de dominios sociales y culturales, lo cual no hace sino legitimar la afirmación de Maturana desde un punto de vista semio-cultural: si ya Saussure afirmaba que es la mirada la que crea al objeto, hoy podemos concluir que es el observador integrado en su comunidad cultural el que reconoce el texto, lo interpreta, describe y tramanda.

De hecho, la atención dirigida al punto de vista del descriptor, a los sistemas y a los lenguajes de descripción y a la acción ejercida sobre el material experimental por las prácticas de observación y medición, es un dato muy consolidado en la reflexión científica contemporánea (Lotman y Uspenski, 1973). Como la idea de que cualquier proceso descriptivo (e interpretativo) inevitablemente modifica al objeto examinado (Lotman, 1984) y de que es imposible definir una forma significativa sin ceñirla previamente de sentido: aislar unas estructuras formales significa reconocerlas como pertinentes con respecto a una hipótesis interpretativa (aun imprecisa) que se anticipa a los hechos observados y orienta la práctica de observación (Eco, 1979). Todas las ciencias se nos presentan, pues, como sistemas de modelización que “no reflejan la identidad estática de una razón a la que habría que someterse o resistir, sino que participan de la creación de sentido con el mismo título que el conjunto de las prácticas humanas” (Prigogine y Stengers, 1988: 212), y podemos concluir, con Barthes (1985: 225), que si las tareas de la semiótica crecen incesantemente, es porque “nosotros descubrimos cada vez más la importancia y la extensión de la significación en el mundo; la significación se convierte en la manera de pensar del mundo

moderno, un poco como el «hecho» constituyó anteriormente la unidad de reflexión de la ciencia positiva”.

Ya no podemos afirmar que existe un discurso absolutamente objetivo, queriendo con ello decir que a través de este discurso nos ceñimos a los datos incontrovertibles y universalmente válidos de la Realidad. Lo cual, sin embargo, tampoco equivale a decir que es todo subjetivo, todo arbitrario: la objetividad existe, pero es, a decirlo con Maturana (*op. cit.*), *entre paréntesis*. Los paréntesis biológicos de los procesos cognoscitivos, en los que la estructura cognoscente *determina* al objeto conocido y este *perturba* a la estructura cognoscente, y, en nuestro caso, los paréntesis semióticos de los procesos de *validación cultural*, que aseguran la cohesión e integración de las redes textuales y discursivas en las que operan (gracias a las que operan) los diferentes grupos y actores sociales. Incluidos los científicos. A propósito de la presunta objetividad de “su” conocimiento, comenta Verón:

Este error es el del positivismo. Consiste en pensar que la objetividad funda la referenciación, cuando en verdad es lo contrario: el contrato social de referenciación, cuyos mecanismos son los de la red interdiscursiva de la ciencia y cuyo soporte es el de las instituciones científicas, determina la posibilidad de la objetividad. Se puede conservar la concepción que dice que la “verdad” de la referenciación consiste en la coincidencia entre una aserción y el “estado de cosas” que describe, a condición de comprender: 1) que esta relación no es jamás, en el caso de la verdad científica, una relación entre dos términos; ella se apoya enteramente sobre la red, compuesta por terceridades, de la discursividad científica; 2) que las operaciones referenciales del discurso científico no se limitan a describir simplemente

“estados de cosas”, sino un *hacer* complejo, inseparable de la referenciación, que define las condiciones de acceso al “estado de cosas”. En consecuencia, si se puede decir (con razón) que el discurso científico *produce* sus objetos, lo hace en la medida en que, sin él, no habría acceso a dichos objetos. (Verón, 1998: 214).

No hay más que pensar en la operación de segmentar el texto en unidades sintagmáticas elementales o secuencias narrativas definidas (operación típicamente “estructuralista”), o en el problema del realismo artístico, de lo figurativo frente a lo abstracto, de lo prosaico frente a lo poético, etcétera. Los textos están ahí y presentan inconfundibles marcas significantes (al menos desde un punto de vista filológico: no hay que olvidar que nuestra cultura es una cultura eminentemente “gramatical”). Y, sin embargo, a menudo cambia nuestra manera de leerlos, de interpretarlos. Debemos considerar que las competencias lectoras no cambian solo de individuo a individuo, de cultura a cultura, sino que se transforman en el tiempo al compás de los cambios que se producen en las redes sociales de significación. Y si las diferentes interpretaciones no son, naturalmente, todas *igualmente válidas* —existen los “abusos textuales”— también debemos decir que ninguna puede ser defendida como *la única válida*. Porque la validación es, en última instancia, un hecho cultural e histórico, es decir, depende de un dominio integrado de procesos de *memoria, comunicación y creación* textual y de la deriva de este dominio en el tiempo (deriva en la que el dominio conserva su organización transformando sus propias estructuras).

Así pues, el texto de arte se nos presenta como un elemento fuertemente *vinculado* y a la vez altamente *vinculante* con respecto al dominio cultural en el que se realizan sus condiciones de producción, interpretación y difusión. Vinculado, porque sus lecturas

(y creaciones) dependen de la red cultural de procesos semióticos (textuales, discursivos, conversacionales) que garantizan su organización significativa; vinculante, porque esta misma organización significativa modifica el operar (no sólo interpretativo) de los actores sociales implicados en los procesos comunicativos que sustentan la red cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1985), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1990.
- CAPRA, Fritjof (1996), *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
- ECO, Umberto (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2002), *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos.
- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.
- LOTMAN, I. M. (1970a), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- LOTMAN, I. M. (1970b) «Introduzione», en: Ju. M. Lotman y B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 25-35.
- LOTMAN, I. M. (1981), “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en: I. M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 77-82.
- LOTMAN, I. M. (1984), “La cultura e l'organismo”, en: Ju. M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 77-82.

- LOTMAN, I. M. (1989), “La cultura como sujeto y objeto para sí misma”, en: I. M. Lotman, *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 140-151.
- LOTMAN, I. M. (1992), *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- LOTMAN, I. M. (1994), *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio.
- LOTMAN, I. M. Y USPENSKI, B. A. (1973), «Ricerche semiotiche», en: Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiótica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 71-93.
- MARINA, José Antonio (1993) *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama.
- MATURANA, Humberto (1996), *La realidad: ¿objetiva o construida? II. Fundamentos biológicos del conocimiento*, Barcelona, Anthropos.
- PRIGOGINE, I. Y STENGERS, I. (1988), *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza, 1994.
- SEGRE, Cesare (1990), *Semiótica filológica (textos y modelos culturales)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VARELA, Francisco J. (1988), *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- VERÓN, Eliseo (1998), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa, 2004.

II. Aplicaciones sociocríticas y otros estudios

UNAS APROXIMACIONES AL SUJETO CULTURAL CRISTIANO MEDIEVAL: CONTORNOS DELINEADOS POR LA ICONOGRAFÍA DEL MENSAJE CRISTIANO

Jeanne RAIMOND
(*Université de Nîmes, Francia*)

Palabras clave : Sujeto cultural, representación medieval, mensaje cristiano, Península Ibérica.

Resumen: A través de un estudio de los mecanismos de la representación medieval del mensaje cristiano –desde los *Beatos* hasta los pórticos del románico–, de sus fallos y de sus renovaciones simbólicas se pretende discernir algunas facetas del sujeto cultural cristiano en la Península, entre los siglos IX y XIII. A partir de un análisis del enunciado, de la evolución del discurso codificado, de la reproducción de prácticas discursivas, se podrán esbozar los contornos del sujeto cultural y evidenciar referencias relacionadas tanto con la historia del arte como con la marcha histórica de un mundo cuya tensión oficial se ejercería hacia la Ciudad de Dios.

Mots-clés : Sujet culturel, représentation médiévale, message chrétien, Péninsule Ibérique.

Résumé : On tentera de discerner quelques facettes du sujet culturel chrétien de la Péninsule, du IX^e au XIII^e siècles, à travers l'étude des mécanismes de la représentation médiévale du message chrétien –depuis les *Beatos* jusqu'aux portails romans–, de ses failles et de ses rénovations symboliques. On pourra, à partir

d'une analyse de l'énoncé, de l'évolution du discours codifié, de la reproduction de certaines pratiques discursives, ébaucher les contours du sujet culturel et mettre en évidence des références en relation aussi bien avec l'histoire de l'art qu'avec la marche historique d'un monde dont la tension officielle ne s'exercerait que vers Dieu.

Keywords : Cultural subject, medieval representation, Christian message, Iberian Peninsula.

Abstract: Our purpose will be to bring out some aspects of the Christian cultural subject in the Peninsula, on a period going from the 9th up to the 13th century, through the structures that underpin the medieval representation of the Christian message—from the *Beatos* to Romanesque portals—,of its flaws and symbolic renovations. Starting with an analysis of the linguistic material, of the development of a codified discourse together with the reproduction of some discursive practices, we will be able to sketch out the contours of the cultural subject and throw light on references relating both to the history of art and to the historical forward movement of a world the official tension of which would only be turned to God.

Por el estudio del enunciado, de la evolución del discurso codificado, de la reproducción de las prácticas discursivas que afloran en el sistema simbólico del conjunto que constituyen las miniaturas que adornan los *Beatos* desde principios del siglo X hasta mediados del siglo XIII así como las pinturas y esculturas románicas contemporáneas del Camino, es cómo pretendemos aprehender la dimensión específica del Sujeto Cultural cristiano medieval (Cros, 1995). Se tratará, para esbozar sus contornos, de evidenciar referencias relacionadas tanto con la historia del arte como con la marcha histórica de un mundo cuya tensión oficial se ejerce hacia la Ciudad de Dios. Se intentará captar los mecanismos de la representación medieval del mensaje cristiano, sus fallos y sus renovaciones simbólicas y ver en qué medida son éstos reveladores de ciertos aspectos del Sujeto Cultural medieval siendo la posición de enunciación por esencia clerical —es

decir sapiencial ante todo– si nos atenemos a la visión consensual de las condiciones de producción de las imágenes medievales.

El principio de la época de producción de las imágenes que vamos a analizar es marcado por el dinamismo y el combate: combate contra los enemigos que se hicieron con la tierra y contra los herejes, dinamismo geográfico de los pueblos que traspasan o rechazan las fronteras. Es un período en el que comparten el poder la aristocracia y el clero, los que oran y los que combaten, ambos comprometidos en tareas en las que el arrojo individual puede someterse a un sentido extremado de la comunidad.

Si es verdad que el tema único de la Revelación, y algunas pocas escenas más, dan lugar a la iluminación de cientos de páginas y a la escultura de otros tantos pórticos, las condiciones de producción y de recepción de las imágenes correspondientes varían mucho entre los primeros años del siglo X y los del siglo XIII, fechas entre las que se van elaborando los *Beatos* conservados y los grandes conjuntos románicos. Responden todas estas obras, miniaturas y esculturas con sus pertinentes soportes, a necesidades diferentes, se dirigen a destinatarios variados.

A las prácticas sociales del convento, donde se dedican los monjes a una lectura singular o comunitaria pero de todas formas recoleta y culta, corresponden unas prácticas discursivas distintas de las que se imponen cuando está expuesto el mensaje a la contemplación sonora, atenta pero poco experta, de las muchedumbres que traspasen el umbral de las iglesias. Aunque en ambos casos la imagen es el punto de partida de la contemplación, la naturaleza del soporte impone una organización de la que no puede escapar el mensaje, así con el uso pleonástico de la letra sobre el texto iconográfico¹. El que se

¹ Toubert, H., cita sacada de Gregorio Magno, I, «Registre» IX, 208, in Mon. Hist., *Epistolae*, t. II, p. 195: «*de materialibus ad immaterialia excitare.... Pictura in*

dediquen los monjes a una lectura singular o comunitaria explica por ejemplo una presencia de la letra sobre la miniatura misma, presencia que también remite a la ornamentación andaluza donde la letra toma el paso sobre la representación. El mismo texto viene a ser imagen². El uso, a modo de marco de las miniaturas, de frisos o de entrelazados, no es decorativo, constituye una representación cuyo nivel de abstracción puede variar cuando se deja que el destinatario reconstituya una relación singular a lo divino; sea la lectura singular o comunitaria, se queda recoleta y culta. Otra cosa es el que lleven las imágenes unos atributos que se puedan leer como las filacterias de Santiago Apóstol o como en el relieve de la duda de Silos, el *Magnus sanctus Paulus* escrito en el nimbo de San Pablo³. Son entonces las letras, como emblemas que identifican a los santos, prescriptoras de un tipo de devoción justificada, pedagógicamente impuesta (Freeberg, 1989: 113). Al tamaño reducido de un objeto transportable como el libro, aun de grandes dimensiones, corresponde una imagen cuya lectura pasa por lo afectivo, con la cual se

ecclesiis adhibetur ut qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent».

² Freeberg, D., p. 71: «Ce qui est sur la page est certes toujours du texte; mais ce texte devient image. Le besoin de représentation figurée ne pourrait s'exprimer plus clairement que par la subversion de la notion courante de texte comme non figuratif».

³ Núñez Rodríguez, M., p. 73: «esta presencia de los *tituli* (...) servía para autentificar la representación, un uso que ya se recomendaba en los *Libri Carolini* (IV, 16) para distinguir entre buenas y malas imágenes. Si bien es verdad que su mensaje era sólo accesible a los *illiterati*, no es menos cierto que, tal y como señala M. Camille, los *illiterati* asumen dichos epígrafes como escritura sagrada, que remarcan el valor de la representación en una especie de *dumb perception* (percepción sorda)».

establece una relación singular mientras en los pórticos el mensaje está supeditado a las necesidades de equilibrio del edificio y se encuentra forzado a ajustarse a unas leyes físicas, las que hacen, por ejemplo, que el único modo posible de relación entre los distintos personajes representados sea la yuxtaposición.

En lo que atañe a los *Beatos*, lo que dificulta el estudio de sus miniaturas es primero el problema de la identificación del texto que ilustran, debido a la mezcla del texto del *Apocalipsis* con citas de los Padres, de san Isidoro –el artífice de la renovación de la iglesia visigótica– san Jerónimo etcétera... Estos filtros entre el texto y el destinatario son potentes y son indicios de una sumisión al orden. Se revela la dependencia del Sujeto Cultural en el acudir sistemático a referencias antiguas, autorizadas, a textos exteriores al que se ha escogido comentar y figurar en las láminas o las piedras. Aparece aquí la impronta de la institución clerical que rige a la vez la espiritualidad y el saber.

Se mantiene, en particular, la representación comunitaria de la colectividad cristiana hispana, entre otros canales, por el de la repetición de estructuras de pensamiento heredadas de lo que fundamenta su doble resistencia a sus propios demonios (paganos y herejes) y a los invasores, es decir fundamentalmente por la difusión del texto miniado del *Comentario* del monje Beatus al *Apocalipsis* de Juan y por la de sus epígonos que serán las imágenes del Juicio Final. Una de las prácticas de conservación de esta cultura la encontramos en el recurso sistemático de los miniaturistas de los *Beatos* al modelo, o a los modelos que seguirán vigentes hasta muy entrado el siglo XIII, con los *Beatos* de San Martín de Arroyo y de las Huelgas. Las miniaturas de los *Beatos* proponen una representación frontal, hierática, esquematizada y retoman modelos. Esta fidelidad al modelo ha permitido la elaboración de signos universales del género que así adquiere un alto grado de fiabilidad. Además casi todas las

miniaturas van contenidas en un marco que concentra la visión y la devoción. Están las láminas, lo mismo que las tallas del claustro de Santo Domingo de Silos, todas enmarcadas bajo arcos de medio punto, objetos por los que pasa un conocimiento, si convenimos con san Isidoro que “*un signo que dé acceso a un conocimiento*” es un símbolo. La repetición aparece entonces como un principio de base, y mejor convendría hablar de reiteración de un mensaje inalterable que, como Revelación, no dejaría lugar a variantes ni a expresiones nuevas. Sin embargo se ha ido introduciendo cantidad de imágenes evocadoras de textos ajenos al *Comentario*, como la del Arca de Noé cuya presencia se puede justificar por el uso simbólico de la cifra VII, cifra de los familiares de Noé que se salvaron del diluvio, relacionada con las siete iglesias de Asia (Yarza Luaces, 1998: 50).

La legibilidad de los símbolos depende de dos factores: el conocimiento de un código y la familiaridad con lo representado. El primero es el que impera en la lectura de los códices así como en las representaciones apocalípticas de los frescos del Panteón de san Isidoro, el segundo, lo va a desarrollar más sistemáticamente la estatuaria románica y, en grado inferior, la gótica, aunque en los *Beatos* también ha evolucionado la imagen de la Palmera de los Justos llegando a constituir una escena de género cuya legibilidad refuerza la autoridad de la comparación. Es entonces el sistema simbólico edificado por un agente culto, dotado de un amplio abanico de conocimientos bíblicos y capaz a la vez de jugar sobre los afectos –aunque no sea esa la táctica primitiva de los *Beatos*–, un agente que se puede identificar con el clero en su gusto por la cultura y el conocimiento. Es un discurso clerical el que sostiene pues la continuidad entre imagen y símbolo.

No es tan sólo el soporte lo que les confiere a los signos el estatuto de símbolos sino su colocación, así lo demuestra la ornamentación variable que guía al devoto que llegue al Pórtico de la Gloria por

el recorrido simbólicamente indicado⁴. Lo dice Jean Scot Érigène, “*el símbolo n signo sensible que ofrece parecidos con realidades inmatrimales*” (Davy, 1997: 95). De ahí que coincidan como punto del traspaso del mundo al lugar sagrado a la vez la puerta, la *Maiestas* que Es la Puerta y el mismo Santiago, mediador, en el umbral de la casa del Señor o que se sitúe en el eje del coro la capilla dedicada al Salvador mientras las de la derecha y la de la izquierda lo están a san Pedro y San Juan, ambos protagonistas de la Transfiguración por una parte pero también símbolos de la potencia de la Iglesia y del amor del Señor. Esta adecuación de las formas y del sistema simbólico manifiesta la importancia concedida al principio de orden y de fortalecimiento en un momento plural de desviacionismos hasta el punto que no se ha cancelado la cuestión de saber si no es el esquema simbólico el que puede haber justificado la estructura arquitectural (Núñez Rodríguez, 2000 :104). Corresponde además esta estructura simbólica de los pórticos con el gran auge de la peregrinación hacia Santiago u otros centros más modestos –románicos y góticos– con un momento en el que el cristiano busca a su Dios o le encuentra en el movimiento, geográfico de la peregrinación o sencillamente en el más restringido, o más urbano, de acercamiento a la iglesia

⁴ Núñez Rodríguez (2000), p. 90: « En el Pórtico de la Gloria como en el drama litúrgico todo responde a un cálculo preciso, puesto que se trata de educar en la fe y en la *devotio*, nunca en la *adoratio*. Y también en la *cognitio*, lo que supone no ignorar si las manos unidas son un símbolo de plegaria, del que reconoce su inferioridad ante Dios (...) Existe pues un planteamiento lógico de la imagen. Un análisis que parte de los significados fijos, ligados a signos, tras el que late una coordinación con una fórmula agustiniana muy presente en la ordenación de la Escritura santa como resaltan los estudiosos de la Biblia en el medioevo: «todo cuanto se enseña atañe a cosas o signos, pero las cosas se enseñan por medio de signos».

parroquial, mientras la devoción alto-medieval parece haber pasado más bien por la clausura, la búsqueda ensimismada⁵.

Lo primero en todos los actos que celebran a Dios es el recuerdo, la *rememoratio* de la vida de Cristo o la reproducción de sus palabras, lo segundo y tan imprescindible como lo primero es la *moralisatio*, la edificación moral (Schmitt, Le Goff, 1999: 122). Este permanente hacer memoria de Dios implica una relación al mundo en la Historia que no puede dejar de ser problemática. Se expresa la preocupación eclesial de integrarse en la dimensión de la eternidad: algunos detalles de las tallas de los ángulos son en Silos particularmente significativos de esta inclusión del mundo entero, pasado y porvenir, próximo y lejano, en la esfera de la potencia divina, es decir en el propio mundo de los monjes en su meditación o al paso de sus quehaceres diarios. En la talla que más cerca se sitúa de la entrada de los monjes, *El descendimiento*, el primer maestro incluyó tres ángeles que van difundiendo incienso en un espacio en el que despliegan telas el sol y la luna. La dificultad para el devoto de situarse en el tiempo frente a unos acontecimientos pasados ya desde más de un milenio, se ve resuelta por un atajo, una reducción temporal cuando en la misma talla, debajo de la Cruz, saca Adán el brazo de su tumba, procedimiento que parece participar de este mismo afán de abarcar lo universal que manifiestan, según las necesidades, las *Crónicas* medievales integrando y disimulando cualquier acontecimiento en una neblina histórica.

⁵ Núñez Rodríguez, 2000, p. 102: «La educación en la fe, la voluntad catequética del Pórtico, parte de un principio de orden, de ortodoxia en el mensaje, en el que no tiene cabida algo que en el siglo XII es ficción: la vanagloria del laico, el elogio, en tanto que implica pecado de orgullo (el propio discurso del Infierno en este Pórtico así lo reconoce), culto al yo, al ser separado y específico».

Pero la historia reciente también se encuentra en las obras cuando ya ha sido escrita. Sabemos que solo cuando ha muerto Al Mansur, a principios del siglo XI, tras el saqueo del Norte, es cuando va a haber en los reinos de León y Castilla unos años de esperanza en el carácter definitivo de la expulsión del enemigo. Si ya han asomado los indicios de contaminación del arte cristiano del norte por modelos gráficos andaluces, si los ancianos músicos suelen estar sentados en el *Beato* de Escalada (962) a la manera oriental, se va a manifestar más decididamente esta serenidad durante el reino de Fernando I de León (1035-1065) con la afirmación de la ortodoxia frente al Islam (*Beato de Facundus*). De manera confusa cuando ya se va reconquistando y repoblando tierras en el Norte, cuando ha caído el califato y cuando los reyes de taifas ya han pedido la protección de los reyes cristianos aparecen las señales de una identificación de Babilonia, de la Ramera, con Córdoba, de los enemigos de Cristo con los antiguos invasores de la península. Entonces sí que llega el mundo a las láminas, un mundo cuyos rasgos identificables remiten a un oriente próximo con detalles arquitecturales precisos, o lejano con detalles vestimentarios exóticos. El motivo de dovelas fingidas cordobesas, también pintadas sobre los arcos de Santiago de Peñalba (segunda mitad del siglo X) como motivos ornamentales, contribuirá a construir la imagen negativa del palacio en la representación del Festín de Baltazar en el *Beato de Girona*, de los años 973-975. Asimismo la actitud de la Ramera acomodada sobre cojines, a lo musulmán, y cuyo sombrero triangular adornan un motivo parecido a los “merlones” cordobeses y una media luna, designa el mundo del islam como el de la depravación.

Más tarde, a principios del siglo XII, cuando parece algo alejado el peligro, se encuentra en la misma Puerta del Cordero de San Isidoro de León, una figura que su colocación viene a transformar en símbolo de la adversidad. Frente a Sara, al otro lado de la esce-

na del sacrificio de Isaac, se ve a Ismael, hijo de Agar, de cazador, apuntando al Cordero situado más arriba. Se lee entonces con mayor comodidad a Sara –cuyas manos van veladas– como figura de María a cuyo hijo (el cordero símbolo de Cristo) agrade el padre de los “*ysmaelitae*” (Durliat, 1990). Este ejemplo de innovación en el uso de las figuras simbólicas muestra bien la potencia de una aprensión colectiva que se expresa tardíamente. Notaremos que con la cantidad de motivos simbólicos que aluden al enemigo musulmán y lo designan como guerrero, el Sujeto Cultural revela una agresividad comunitaria frente a un enemigo común, después de la Iglesia y la Escuela asoma la Hueste: el Sujeto Cultural se identificaría con el ejército de Dios.

Los símbolos cristianos que se van instalando y repitiendo en los *Beatos* atañen a la devoción y a sus defensores. Interesa entonces reunir a todos los que se sientan concernidos por el símbolo de la resistencia de una monarquía designada como “visigoda” en la añoranza, la cruz de Asturias, la cruz de Covadonga. Este elemento erigido en símbolo, ya no solo de Cristo sino de la resistencia, se impone en el nimbo del Cordero que además lo sostiene con su pata. Aparece, triunfante, en el *Beato* de Escalada y entre las primeras páginas del *Beato* de Fernando y Sancha cuelgan de sus brazos un alfa (reproducido en su *Diurnal*) y una omega; remite el símbolo tanto a la omnipotencia de Dios como a la grandeza de los *impe-ratores* cristianos. Por su repetición en todos los *Beatos* se expresa la integración por el Sujeto Cultural de un modelo que sugiere una perspectiva a largo plazo. Han vuelto los cristianos a su posición de soldados de Cristo, siguen siendo los defensores de siempre.

No porque marque también el siglo XI el concilio de Burgos que impone el rito romano en 1080, la reconquista de Toledo que van a dominar los obispos cluniacenses dejará de traslucir este sistema de valores militar-monárquicos que es el de los defensores, defensores de

la Iglesia por supuesto. Esta historización oportuna de los símbolos en el texto iconográfico revela la inscripción del Sujeto Cultural en un modelo de interdependencia Iglesia-Realeza, que inscribe la realeza en la defensa y representación simbólica de la Iglesia, de una Iglesia que se da entonces todavía como peninsular.

Esta coincidencia se da desde antiguo al nivel de los símbolos. Puede llamar la atención la ornamentación de las iglesias visigóticas, grandes crisoles de confluencia de obras y de espiritualidades anteriores. En Quintanilla de las Viñas por ejemplo los frisos exteriores constituyen como un espejo de la vida circundante: unas imágenes repetidas de la vid, de la caza, inscritas en una continua orla sogueada, representan la esencia de lo cotidiano mientras en el interior las impostas presentan, en un *clipeus* sostenido por ángeles, a dos seres designados en la misma piedra por las palabras « sol » y « luna ». El sol y la luna pueden sugerir tanto la universalidad cósmica del mensaje y de la escena que lo transmite, como las dos edades del mundo, siendo la del sol la de los evangelios y la de la luna la del antiguo testamento, sin contar con el principio masculino y el femenino de la luna que se une al sol para regir el universo. Frente a la representación de este tema a la vez pagano, judío y cristiano, le serena al que busque las huellas de la conversión de los visigodos a un cristianismo ortodoxo el que lo sostengan dos figuras de ángeles. En este caso, de forma evidente, el símbolo permite la interpretación de la imagen, la representación queda dirigida por el sistema simbólico que edifica certidumbres, que evita los deslices. Si este *clipeus* es el de las teofanías que encontramos en los *Beatos*, también es la *imago clipeata* cuya composición retoma la de las apoteosis de emperadores antiguos acompañados de genios alados sustituidos en el arte cristiano por ángeles. Esta imagen se ha transformado en crismón, muy frecuente en la parte pirenaica, sostenido por los leones que representan a Cristo potente y caritativo. Es el

signo de lo divino como lo va a ser muy pronto la mandorla que también se inscribe en la omega, señal de la universalidad de Cristo, principio y fin. Puede ir acompañado de inscripciones explicativas o exhortativas a la penitencia y a la purificación para evitar la segunda muerte: en Jaca, por ejemplo, este crismón se encuentra rodeado de inscripciones que descifran para el lector las letras que constituyen el anagrama de Cristo o de la Trinidad.

Consideraremos a continuación otros modos de transformación o utilización de los símbolos en los que aflora la reproducción de las prácticas discriminatorias de la sociedad estamental que se da como regida por el estado de los oradores en una constante preocupación por la fraternidad⁶. Entre las más evidentes expresiones de esta tarea moralizadora de la imagen se encuentra por ejemplo la reproducción esquemática en los capiteles de san Martín de Frómista por ejemplo, de las fábulas esópicas así como la representación, siempre marginal en cuanto a su localización, de los pecados capitales, gula, lujuria, etc. o de las escenas de la vida cotidiana. Por otra parte la diferencia pregonada en “los trabajos y los días” del Panteón de San Isidoro es cosa de un momento, de un adorno, de un intradós tan frecuente en el románico como ajeno al programa narrativo. También se asocian en Platerías, señala Castiñeiras, las representaciones de los meses con la de algunos episodios del Génesis “*en toda una visión optimista de la historia de la humanidad a través de la redención del*

⁶ Schmitt, 1990, p. 209: «La distinction entre les trois «ordres» peut donc globalement nous guider dans une analyse des différences entre tous ces gestes, leurs formes et leurs finalités, mais à condition de ne pas perdre de vue que les documents textuels et iconographiques, qui nous renseignent sur eux, et plus encore, quand il s'en présente, les essais médiévaux d'interprétation de ces gestes, furent produits, tout autant que le schéma idéologique des trois *ordines*, par les seuls lettrés, par les clercs, par le premier ordre».

trabajo” (Antonio Castiñeiras, 2000: 60). Se insinúa así la existencia de constantes morales en lo cotidiano, se pregonan el respeto al prójimo y al trabajo.

He aludido a la utilización de la familiaridad con lo representado; en este caso se sugiere la presencia conjunta de dos estados hermanados por la fe, el de los oradores y el de los labradores. Pero ¿quién habrá sido el campesino que haya entrado en el siglo XII en el Panteón de los Reyes? La diferenciación, el respeto por lo cotidiano podrían proceder de una intención unificadora y pedagógica si se expresara al nivel de los pórticos donde tampoco es tan patente. Pero no hay comunidad cristiana tal que se sepan leer todos los textos de piedra del Camino. Es cierto que los artesanos escultores u otros se iban de un santuario a otro pero ¿será tan evidente que los fieles hayan considerado con atención todos los pórticos concernidos?

Este recurso a los efectos de especularidad como fuente de comprensión del mensaje elabora la ilusión de un cuerpo social comunitario, que en lo ideal tendería hacia lo clerical y contemplativo. La clericalización del traje, el que lleven fácilmente los personajes de cualquier época la tonsura, ropas sacerdotales y hasta falsas o auténticas aureolas reduce el mundo a la dimensión clerical. Crea el discurso clerical la ilusión de una *doxa* que autorizaría la multiplicidad de los mensajes, implicando una fácil descodificación a partir del conocimiento de las fuentes de los aportes simbólicos. Descartaremos sin embargo la ilusión de un comanditario único, en total y permanente ortodoxia, que casi anticiparía los propósitos de la Iglesia concebida como monolítica, sometida a un modelo, en total adecuación con Roma, o Cluny, como si, hasta en el combate contra las herejías de la alta edad media, no estuviera en juego nada más que el orden religioso, como si lo religioso fuera restringido, como si se pudiera descartar de lo político, en toda la amplitud de la palabra (Baschet, 2004).

Y es que se repercute la organización estamental en particular en la distribución jerarquizada de las representaciones de los personajes en el espacio de los arcos y de los tímpanos⁷. En las enjutas, que como cualquier otra superficie no deben permanecer vacías, se encuentran personajes secundarios o figuras simbólicas adyacentes, cuya presencia corrobora el valor del mensaje sin realmente sostenerlo –tal es el caso de los leones que sostienen el crismón y en particular en el dintel por encima de los tímpanos del portal de Platerías de Santiago– mientras el centro de las representaciones viene ocupado por personajes principales yuxtapuestos cuya mirada rompe a veces el hieratismo.

Con la contrarreforma de 1028 van a aparecer nuevos símbolos: se prohíbe que se represente de forma humana la Trinidad y se impone entonces el símbolo de la paloma que se coloca en los arcos, a veces casi a destiempo. En la España del Norte la fidelidad a las normas romanas es una señal de buena voluntad pero sobre todo de legitimidad, legitimidad del clero y de los que tienen su poder de la Iglesia. El crismón va a desaparecer en el siglo XII, sustituido en los tímpanos por las representaciones del Juicio Final en las que se multiplican los símbolos en un efecto pleonástico –los seres

⁷ Scobeltzine, p. 15: «Dans la société du XI^e siècle (...) la valeur, l'existence même d'un individu est fonction des liens qui le relient à un plus puissant auquel il a prêté hommage s'il est chevalier, et à des plus faibles sur lesquels il exerce son pouvoir de commandement (...). La société à l'époque romane n'est pas une juxtaposition hiérarchisée d'individus à caractères bien définis, protégés par une loi et une police communes, mais une imbrication de réseaux de dépendances qui enserrent et déterminent les caractères qui la composent». *Ibid.*, p. 26: en los tímpanos «nous voyons à l'oeuvre ce principe de composition caractéristique de l'art roman qui veut que la figure s'efforce d'occuper entièrement l'espace qui lui est assigné, perdant ainsi son autonomie, pour s'intégrer dans la composition de l'ensemble.».

teriomórficos representados al lado de los evangelistas sentados redactando el nuevo testamento—, y se pormenorizan las descripciones de personajes afines o no al pasaje evocado. Se reduce el Juicio Final a una escenificación estereotipada cuando no distorsionada por la incursión de personajes ajenos al acontecimiento, como María o San Juan mediadores. Intervienen María y Juan, montan la guardia san Pedro y san Pablo. La abstracción del mensaje de los *Beatos* se matiza en los templos, la humanización lo banaliza y aparece todo un cortejo mucho más difícil de identificar que en las miniaturas, el de los ángeles. Se está moldeando la cultura con los criterios de la Iglesia romana, el Sujeto Cultural integra y reivindica este modelo como modo de acceso a la universalidad, aun a costa de unas infidelidades al mensaje primigenio. Las fluctuaciones del sistema simbólico parecen pues en gran medida sometidas a las fluctuaciones ideológicas que organizan o desorganizan la expresión del Sujeto Cultural.

El papel homogeneizador del Sujeto Cultural que se construye edificando un sistema totalizador también se manifiesta en la creación de nuevos símbolos. Así en Silos o en Santiago, con el árbol de Jesé cuya disposición será clásica a partir de los siglos XI-XII⁸.

⁸ Toubert, p. 85, recuerda la aparición frecuente del árbol de Jessé en el siglo XII, construido a partir de las palabras de Isaías, II, I. «*Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet*» y precisa: «Le symbolisme végétal, suggéré par le jeu de mots *virgo-virga*, a permis de montrer comment, à travers la Vierge, s'opère la succession ascendante de la tige de l'Ancien Testament à celle du Nouveau Testament en haut de laquelle s'épanouit le Christ fleur. Marie est située au point de passage de l'une à l'autre. Dans l'arbre de Jessé, la tige de l'Ancien Testament est aussi vigoureuse que celle qui lui succède. Tout autant que le renouvellement intervenu par l'Incarnation, la continuité de l'une à l'autre est visible et affirme la présence de l'Ancien Testament dans le patrimoine chrétien».

En este motivo se concentra todo el deseo de afirmación de la comunidad, de su firmeza y de su fertilidad. Es otra imagen simbólica de la unión eclesial basada sobre la interdependencia⁹. Asoman las prácticas autoritarias en la utilización del objeto de devoción dentro de un espacio sagrado o no, como lo demuestra en particular la intrusión de las preocupaciones temporales en el ordenamiento de la fachada de Platerías. Aquella fachada tan compleja, cuyos relieves parecen colocados al azar, constituye, como lo demuestra Manuel Antonio Castiñeiras, una platea. La mujer del portal de la derecha, la que lleva en su regazo la cabeza de su amante, viene a ser la mujer adúltera, los leones son los del Trono de Salomón, y todo en dimensiones humanas para mejor involucrar al devoto en el proceso de identificación. Dicha plaza, restaurada hacia 1117 viene, por la colocación de las estatuas así como por una re-semantización de su simbólica, a representar el lugar de justicia. También procede de esta misma autoridad de lo temporal sobre lo espiritual el que figuren, entre motivos de devoción al Apóstol, las letras AN(F)US REX que designan a Alfonso VII coronado emperador por el propio Gelmírez entonces obispo de Santiago. Y recuerda entonces Castiñeiras que el pueblo rebelado saqueó esta misma plaza que “era por antonomasia la expresión del poder feudal” (Antonio Castiñeiras, 2000: 55-81).

Se resuelve en parte el posible antagonismo entre la institución eclesial y la monarquía con la aparición de la Virgen mediadora que

⁹ Faure, P., Cattin, Y., p. 70: « L'analyse des thèmes iconographiques confirme l'inventivité de l'art médiéval. De nombreux thèmes n'ont en effet pas d'équivalent textuel: « l'Arbre de Jessé » se fonde sur un passage biblique (Isaïe II) mais il constitue une image synthétique qui met puissamment en scène la filiation du Sauveur, les rapports entre l'humain et le divin, et le rôle qu'y tient l'Eglise ».

puede sustituir como *Porta Caeli* al Santiago del Pórtico de la Gloria o al obispo Mauricio de la Puerta del Sarmental de Burgos.

Otras distorsiones del sistema simbólico medieval se producen bajo la presión de la instancia de poder laica y señorial, por ejemplo en el uso personal de los colores, por lo menos en los *Beatos* –que se minian desde el siglo X hasta el XIII– por los artistas de los distintos períodos. Hacia 1047 el *Beato de Fernando y Sancha*, el más rico en oro por su condición de encargo real, muestra su respeto hacia la tradición astur-leonesa cuando hace tiempo que no se ha copiado ningún libro de lujo. Este *Beato* que parece una pura reconciliación con el pasado presenta muy a menudo un fondo de bandas de color entre morado y púrpuro que es el color del emperador. Se ha recuperado la tradición enriqueciéndola pues con elementos simbólicos que proyectan sobre el presente como un imperativo. El rey Fernando es el *imperator*, lo sugiere sencillamente el fondo de unas miniaturas que no suelen ser espacios de iniciativas.

La imagen religiosa ejerce pues una función reguladora de otras dimensiones que la espiritual. La colusión se manifiesta así de la Iglesia con el poder secular. Se ponen en escena la Corte y el Tribunal. Así el motivo que mejor signifique el Juicio Final va a ser la balanza del arcángel Miguel en la clave de la puerta del Juicio Final del Pórtico de la Gloria. Pero esta imagen es muy significativa de la tensión que tiene que resolver el Sujeto Cultural. La omnipresencia de los ángeles, desde los que evoca el Apocalipsis hasta los que se representan en cada esquina como símbolos de la mediación entre un aquí evidente y un más allá cuya existencia patentizan, resuelve en parte la excesiva adecuación a los sistemas mundanos de representación¹⁰. Los ángeles son a la vez la legión celestial y la tropa

¹⁰ Faure, p. 47: « leur rôle n'est pas seulement de mettre en mouvement des images et de les rendre narratives, par un code symbolique approprié, mais

mediadora, cuya presencia manifiesta un efecto de especularidad ideal. Ocupan en el cielo, alrededor de la *Maiestas*, estos mismos ángeles –que intervienen hasta en los poemas épicos– el lugar en la tierra de los que mandan, cleros, guerreros o monarcas en la defensa del Señor. Estas singulares presencias, serenas y tranquilizadoras son las que nos enseñan las plagas y los juicios, a la Madre y al Salvador. Libres y espirituales, servidores del Creador, los ángeles transmiten sus mensajes y voluntades. Si recordamos que son los benedictinos, que recuperaron la iglesia hispana para Roma, los que promueven la devoción a los ángeles, podemos ver en ellos el elemento conciliador.

No obstante, ya que todavía no se ha impuesto el modelo del ángel protector ni del de la guardia, siguen siendo los personajes de la vida real, los comanditarios Fernando y su hija Urraca en el románico San Isidoro, el obispo Mauricio y los reyes del balcón de la catedral de Burgos los que humanizan el conjunto bíblico situándolo en un tiempo cercano, lo que a la vez asume su propia integración en la eternidad y restaura una autoridad y una potencia cuestionadas. La confusión de los tiempos permite el acceso a la lectura simbólica. Además esta proximidad física hace familiar y segura la casa de Dios en cuyo umbral se sitúan los obispos.

La búsqueda de los contornos del Sujeto Cultural ha permitido que aparezcan dimensiones otras que la que se hubiera podido pensar como definitivamente determinante, la clerical. La manifestación de pretensiones hegemónicas de parte de una institución monárquica que evoluciona en relación con la Iglesia se ha infiltrado en el discurso, revelando su ansia de dominar la tierra y las relaciones

de dévoiler temporairement un espace et un temps autres que l'espace-temps terrestre».

sociales. La Guerra y la Justicia se han encontrado disfrazadas pero activas bajo el discurso clerical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCHET, J. (2004), *La civilisation féodale. De l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Aubier, collection historique, Paris.
- CATTIN, Y. et FAURE, P. (1999), *Les anges et leur image au Moyen-Âge*, Zodiaque.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Collection Études sociocritiques, éditions du CERS.
- DAVY, MM. (1977), *Initiation à la symbolique romane*, Champs, Flammarion.
- DEBRAY, R (2001), *Dieu, un itinéraire*, éditions Odile Jacob, Paris.
- DURLIAT, M. (1990), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'études sur l'histoire et l'art de la Gascogne.
- FREEBERG, D. (1989), *Le pouvoir des images*, Gérard Montfort éditeur.
- LE GOFF, J. et SCHMITT, JC. (1999), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard.
- RAIMOND, J. (2001), « *L'Apocalypse et le Jugement dernier, et la structuration du sujet culturel médiéval* », Cahiers du GRIMH n° 2, "Images et divinités", pp. 311-325.
- SANTIAGO, la catedral y la memoria del arte*, Edición a cargo de Manuel NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Consorcio de Santiago, Biblioteca científica compostelana, 2000.
- SCOBELTZINE, A. (1973), *L'art féodal et son enjeu social*, Gallimard, collection TEL.

- SCHMITT, J.C. (1990) , *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, Paris.
- TOUBERT, H. (1990), *Un art dirigé. Réforme grégorienne et Iconographie*, Paris, Cerf.
- YARZA LUACES, J. (1998), *Beato de Liébana, manuscritos iluminados*, Moleiro editor.

GOYA Y LA CRISIS DEL SUJETO CULTURAL EN LAS POSTRIMERÍAS DEL ANTIGUO RÉGIMEN

Jacques SOUBEYROUX

(Université Jean Monnet de Saint-Etienne, Francia)

Palabras clave: Goya, sujeto cultural, formación social, Academia de Bellas Artes, mecenazgo real.

Resumen: A partir de la puesta de manifiesto de la estructura significativa de una memoria de 1792 y de dos cuadros (*Cristo crucificado* de 1780 y *La familia de Carlos IV* de 1800), producidos en el marco de dos instituciones que objetivan la ideología de la monarquía ilustrada, la Academia de Bellas Artes y el mecenazgo real, el artículo pretende definir los rasgos principales de la formación social de la España de los últimos años del siglo XVIII y proponer una reflexión sobre las formas de expresión de la crisis del sujeto cultural en la época del derrumbamiento del sistema del antiguo régimen. Entre las principales conclusiones del estudio, hay que subrayar la importancia de la crisis de la representación clásica del poder real a la que seguirá pronto la emergencia del pueblo como actor de la historia en los dos grandes cuadros del *Dos* y del *Tres de mayo* pintados en 1814.

Mots-clés : Goya, sujet culturel, formation sociale, Académie des Beaux-Arts, mécénat royal.

Resumé : A partir de la mise en lumière de la structure significative d'un mémoire de 1792 et de deux tableaux (*Le Christ en croix* de 1780 et *La famille de Charles IV* de 1800) produits dans le cadre de deux institutions qui objectivent

l'idéologie de la monarchie éclairée, l'Académie des Beaux-Arts et le mécénat royal, cette communication prétend dégager les grands traits de la formation sociale de l'Espagne dans les dernières années du XVIII^e siècle et proposer une réflexion sur les formes d'expression de la crise du sujet culturel à l'époque de l'effondrement du système de l'Ancien Régime. Parmi les principales conclusions de l'étude, il faut souligner l'importance de la crise de la représentation classique du pouvoir royal qui sera bientôt suivie de l'avènement du peuple comme acteur de l'histoire dans les deux grands tableaux du *Deux* et du *Trois mai* peints en 1814.

Key words: Goya, cultural subject, social formation, Academy of Fine Arts, royal patronage.

Abstract: This article focuses on the significant structures of a 1792 manuscript and of two paintings — *Christ on the Cross*, 1780, and *The Family of Charles IV*, 1800 — patronized by two institutions — The Academy of Fine Arts and royal patronage — embodying the ideology of the enlightened monarchy. It then goes on to highlight the features of social formation in late 18th-century Spain and proposes an analysis of the representational consequences of the cultural subject in crisis at the time of the collapse of the Ancien Régime. This study particularly emphasises the importance of the crisis of the classic representation of royal power, soon to be followed by the emergence of the people as a driving force in history, as exemplified in the two famous paintings of 1814 *The 2nd of May* and *The 3rd of May*.

El proyecto del presente estudio es una aproximación al sujeto cultural en la España de las últimas décadas del Antiguo Régimen a partir de la obra de Goya. Esta aproximación se realizará concretamente a través del estudio iconográfico de dos cuadros y de algunos grabados de los *Caprichos* y del análisis de una memoria del artista, en los cuales se tratará de mostrar cada vez cómo se articulan los elementos de origen transindividual con los que corresponden al inconsciente del sujeto. Mi postulado inicial es que las obras y el texto analizados no son realidades autónomas que pueden estudiarse fuera de su contexto histórico de producción, sino productos culturales que solo adquieren su plena significación si los enfocamos

dentro de las instituciones en que se crearon. Estas instituciones que servirán de marco para nuestro trabajo son la Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Corte (el mecenazgo real) que pueden considerarse como sujetos colectivos, verdaderos A. I. E., en que se objetiva la ideología de la monarquía ilustrada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV.

GOYA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Partiré de una fórmula del sociólogo Pierre Bourdieu quien afirmaba en un esbozo para su propio autoanálisis: « Comprendre, c'est comprendre d'abord le champ avec lequel et contre lequel on s'est fait » (Bourdieu, 2004: 15). Es obvio que, tratándose de un artista, el primero de estos « campos », o sujetos colectivos, es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada en 1752.

Esta academia conoció una larga gestación desde el proyecto inicial de 1726 hasta su apertura en 1752 y los estatutos definitivos que la rigieron a partir de 1757. Es que, en contra de la fundación consensual de la Real Academia de la Lengua en 1712, la creación de una academia de Bellas Artes atizaba las rivalidades existentes entre los artistas (pintores, escultores, arquitectos) y los gremios de artesanos que habían obtenido, gracias a la protección del Consejo de Castilla, prerrogativas impugnadas por los artistas. Los estatutos aprobados en 1757 eran una decisión política del gobierno ilustrado de Fernando VI que inauguraba una nueva jerarquía social: acababan con los privilegios de los gremios que pasaban bajo control de la academia para los asuntos artísticos y atribuían a esta competencias para regentar la vida artística española dictando las reglas que todos deberían seguir. Además garantizaban, por lo menos teóricamente, la libertad profesional de los artistas y les atribuían los privilegios

de la nobleza personal estableciendo así una distinción radical entre los académicos de número y los simples artesanos. Sin embargo estos estatutos de 1757, redactados de orden del ministro Ricardo Wall, nombrado protector de la institución, distaban mucho de satisfacer las reivindicaciones presentadas en el proyecto de reglamento de 1747 por el escultor Felipe de Castro en nombre de los artistas: estos estaban separados del poder en las instancias de dirección de la Academia que funcionaban bajo la autoridad de un protector y de consejeros nobles nombrados por el rey. De modo que, apenas reconocida oficialmente, la profesión de artista estaba sometida, aún más que antes, al poder real, lo que Claude Bédard, en su tesis sobre la Academia de San Fernando, resume con la fórmula: « *Hors de l'Académie, point de salut artistique* » (Bédard, 1974: 62).

Para obtener el título de académico de número, un artista debía presentar una prueba de examen que era valorada por la junta ordinaria de la institución. Su Cristo crucificado (véase ilustración nº1 al final de este trabajo) es el cuadro presentado en 1780 por Goya y aceptado como *prueba de examen* por la junta académica. Sin extenderme en cuestiones artísticas, abordaré el estudio del cuadro desde una perspectiva sociocrítica, tratando de mostrar cómo se manifiesta en él la doble dimensión, inconsciente y transindividual, del sujeto cultural.

El primer punto que creo necesario subrayar es la oposición entre aspiración y frustración, en que insiste Edmond Cros al analizar la emergencia del sujeto cultural (Cros, 2005: 65-66). Concretamente se trata aquí del deseo (no satisfecho) que Goya había manifestado muy joven de ingresar en la Academia ya que había presentado su candidatura dos veces sin éxito, la primera en 1763, a los diecisiete años, apenas acabado su aprendizaje en el taller de Luzán en Zaragoza, y luego en 1766, cuando trabajaba ya en el taller de Francisco Bayeu en Madrid. Podemos imaginar la frustración que experimen-

taría el artista que tuvo que esperar catorce años más, hasta la edad de treinta y cuatro años, para ser reconocido por las autoridades académicas. Este deseo de reconocimiento se complementa con el de sobresalir en el género de la pintura religiosa. Recordemos que si Goya había adquirido cierta fama antes de 1780, era primero como pintor de escenas religiosas, con los frescos del Pilar (1772) y de la cartuja de Aula Dei (1774), y que la pintura religiosa seguía considerada en aquella época como el género preeminente, lo que hacía del artista un mediador entre Dios y los hombres, idea que vamos a encontrar en adelante bajo la pluma del mismo Goya. El tema elegido aquí, el del Cristo agonizante, era el tema religioso por excelencia que ocupaba un lugar privilegiado a la vez en la tradición pictórica nacional (pensar en el *Cristo* de Velázquez) y en el imaginario español por los valores trágicos que vehiculaba, de particular aceptación en un pueblo profundamente católico como era el pueblo español del siglo XVIII. Un tema que, además de ser bien acogido, había de permitirle dar la prueba de su maestría y de su habilidad técnica.

Pero es precisamente en el tratamiento del tema, o sea el nivel en que se supone que había de aparecer la originalidad del artista, donde se manifiesta más claramente la huella del sujeto transindividual. Lo que llama la atención en seguida en el cuadro es la ausencia de violencia y de cualquier huella de sangre. Este « *christus dolens* » se presenta como una imagen serena, carente de dramatismo y de todo signo de dolor, en que destaca la perfección del modelado del cuerpo y donde la fuerza expresiva se ha concentrado en la cabeza apenas inclinada hacia la izquierda. Estamos ante un desnudo académico, en ruptura total con el efectismo del barroco. La perfección anatómica de este cuerpo joven y hermoso es conforme a la estética neoclásica definida por Mengs hasta recordar el modelo de otros desnudos pintados por el maestro austríaco, particularmente el de

Perseo en su representación de *Perseo y Andrómeda* (1770-1776). Goya mostraba así su capacidad para apropiarse la estética dominante, lo que explica la recepción muy positiva de la obra en la academia y en su tiempo, y también la tibieza de la crítica posterior.

Su elección como académico de número le permitía a Goya acceder a una categoría nueva y le otorgaba una legitimidad y una independencia que no poseía hasta entonces y que manifestó desde el año siguiente con motivo de obras realizadas en la basílica del Pilar que provocaron un conflicto estético con su cuñado Bayeu, el cual degeneró pronto en conflicto de autoridad. Esta independencia, la volvemos a encontrar en una memoria en respuesta a una consulta de los profesores de la academia sobre un proyecto de reforma de la enseñanza impartida, redactada por Goya que ocupaba el cargo de director adjunto de la pintura desde 1785, además de el de Pintor de Cámara del rey Carlos IV desde 1789. He aquí lo esencial de este texto del 14 de octubre de 1792:

Cumpliendo por mi parte con la orden de Vuestra Excelencia para que cada uno de nosotros exponga lo que tenga por conveniente sobre el estudio de las artes, digo: que las Academias no deben ser privativas, ni servir más que de auxilio a los que libremente quieran estudiar en ellas, desterrando toda sujeción servil de escuela de niños, preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa, y otras pequeñeces que envilecen y afeminan un Arte tan liberal y noble como es la pintura; tampoco se debe prefijar tiempo de que estudien geometría ni perspectiva para vencer dificultades en el dibujo, que este mismo las pide necesariamente a su tiempo a los que descubren disposición y talento, y cuanto más adelantados en él, más fácilmente consiguen la ciencia en las demás artes, como

tenemos los ejemplares de los que más han subido en este punto, que no los cito por ser cosa tan notoria. Daré una prueba para demostrar con hechos que no hay reglas en la pintura, y que la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento a los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro por significar cuanto Dios ha criado...

Aníbal Carche resucitó la pintura que desde el tiempo de Rafael estaba decaída; con la liberalidad de su genio, dio a luz más discípulos, mejores que cuantos profesores ha habido, dejando a cada uno correr por donde su espíritu le inclinaba, sin precisar a ninguno a seguir su estilo, ni método...

No puedo dejar de dar otra prueba más clara. De los pintores que hemos conocido de más habilidad, y que más se han esmerado en enseñar el camino de sus fatigados estilos (según nos han dado a entender), ¿cuántos discípulos han sacado? ¿En dónde están estos progresos? ¿estas reglas? ¿este método?...

Parece que me aparto del fin primero, pero nada hay más preciso, si hubiera remedio, para la actual decadencia de las Artes, sino que se sepa que no deben ser arrastradas del poder, ni de la sabiduría de las otras ciencias, y sí gobernadas del mérito de ellas, como siempre ha sucedido cuando ha habido grandes ingenios florecientes: entonces cesan los despóticos entusiastas, y nacen los prudentes amadores, que aprecian, veneran y animan a los que sobresalen, proporcionándoles obras en que puedan adelantar más en su ingenio, ayudándolos con el mayor esfuerzo a producir todo cuanto su disposición promete; esta es la verdadera

protección de las Artes, y siempre se ha verificado que las obras han creado los hombres grandes. Por último, Señor, yo no encuentro medio más eficaz de adelantar las Artes, ni creo que le haya, sino el de premiar y proteger al que despunte en ellas; el de dar mucha estimación al Profesor que lo sea; y el de dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos que quieren aprenderlas, sin oprimirlo, ni poner medios para torcer la inclinación que manifiestan, a este, o aquel estilo, en la pintura. (Canellas, 1981: 310-312).

No me es posible desarrollar aquí un análisis detallado de este largo texto y me contentaré con resumir las conclusiones convenientes para nuestro propósito. A nivel temático, esta memoria se presenta como un panegírico de la nobleza del arte de la pintura y de la profesión del pintor, a la cual se atribuye un carácter divino (« los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más en lo divino que ningún otro, por significar cuanto Dios ha criado »). Esta nobleza del arte justifica la crítica de las reglas y del método autoritario de enseñanza impuesto en la academia que rebajan al artista y constituyen un insulto para su honor. Una crítica rotunda, dirigida tanto contra la orientación estética inaugurada por Mengs como contra el poder de unos consejeros ignorantes de los problemas artísticos, a través de la cual se manifiesta el resentimiento del artista por la coacción que ejerció sobre él la institución académica y que anticipa la renuncia a su cargo de Director de la pintura en 1797, oficialmente motivada por su sordera.

La denuncia de esta coacción se evidencia en el texto semiótico con una red de signos que proceden del campo léxico de la política y que crean una estructura significativa dialéctica fundada en la oposición entre « libertad » y « opresión » con las ocurrencias

siguientes: « libremente », « liberal », « liberalidad », « plena libertad » VS « desterrar », « sujeción », « opresión » y « oprimir », « poder », « despóticos » y el adjetivo « servil » repetido. Este texto semiótico inscribe, dentro del panegírico tradicional de la pintura, una reivindicación política bien marcada cronológicamente, ya que utiliza el léxico político liberal que iba penetrando en España a raíz de la Revolución francesa. La utilización por Goya de este léxico político convierte este texto en un alegato por la libertad que hace de la academia de bellas artes un paradigma del sistema jerárquico opresivo de la sociedad del antiguo régimen y que tiene pues un verdadero alcance político y social. A través de la alabanza del « genio » del pintor (« dejar en su plena libertad correr el genio de los discípulos »), Goya reivindica la libertad de cualquier individuo para crear o sea una nueva jerarquía fundada en el « mérito » (otra palabra del texto) porque, como lo dice en la memoria, « las obras han creado los hombres grandes ».

LOS *CAPRICHOS*

En la colección de ochenta grabados de los *Caprichos*, publicada en 1799, volvemos a encontrar esta misma dialéctica *libertad VS opresión* a través de la denuncia de las relaciones sociales de dominación y violencia que rigen toda la sociedad española de finales del antiguo régimen:

- dominación física de la nobleza sobre los campesinos representada en el grabado 42 (véase ilustración nº2) por los dos burros de pelaje brillante, con espuelas en las patas, que cabalgan a dos campesinos agobiados por el peso. Goya reactualiza aquí el tópico del mundo al revés pero lo renueva con la alegoría social de los burros que representan simbólicamente la opre-

- sión feudal y las cargas que recaen sobre los trabajadores más pobres, como lo subraya la leyenda *Tú que no puedes...* . Una opresión que volvemos a encontrar en otros dos grabados de la segunda parte de la colección: el 63 en que el noble montado en un burro tiene cabeza y garras de ave de presa y el 77 en que un esqueleto de aristócrata montado en un campesino rejonea a otro campesino doblado bajo el peso de su carga;
- dominación espiritual del clero sobre el pueblo ignorante y supersticioso, representado por esas mujeres arrodilladas que adoran un espantapájaros cubierto con un hábito monacal (grabado 52) o denuncia de la hipocresía subrayada por la actitud recurrente de juntar las manos para rezar y del motivo del rosario, atribuidos ambos casi siempre a viejas celestinas;
 - opresión de la inquisición denunciada en los grabados 23 y 24 que representan dos momentos del proceso judicial: la lectura del acta de acusación que escucha el reo vestido con el traje de infamia, bajando la cabeza, y el desfile del condenado hacia la hoguera, montado en un burro y acompañado por dos alguaciles, en medio de una muchedumbre hostil;
 - violencia de la justicia civil representada por tres graves magistrados que están desplumando una polla (grabado 21);
 - violencias cometidas por los padres sobre sus hijos con tres modalidades distintas: la mala educación fundada en el miedo al coco (lámina 3), el motivo tópico del matrimonio desigual con esa muchacha vendida por sus padres a un viejo rico y deforme (lámina 14), y la violencia irracional de la madre que pega a su hijo porque « quebró el cántaro » (lámina 25);
 - violencia de las instituciones sociales, particularmente de la ley del matrimonio figurada por esa enorme ave de presa posada sobre la cabeza de una pareja atada a un árbol que lucha desesperadamente por separarse (grabado 75). La leyenda,

puesta en boca de la pareja, *¿No hay quien nos desate?*, es una llamada al lector-espectador al mismo tiempo que una condena inequívoca de la indisolubilidad del matrimonio.

El proyecto satírico de Goya puede parecer poco original porque parte de las mismas premisas y reutiliza los mismos temas que los discursos de los intelectuales ilustrados que denuncian los vicios de la sociedad en nombre de la razón omnipotente. Pero la estructuración de los *Caprichos* difiere profundamente de la de los informes socioeconómicos de los pensadores ilustrados. La estructura significativa de toda la colección se fundamenta en el ideosema *ocultar VS desocultar* introducido desde la segunda lámina (véase ilustración n°3) por el signo de la máscara: la novia sube al altar para pronunciar el sí matrimonial con un antifaz que disimula sus ojos y una máscara grotesca detrás de la cabeza que revela sus deseos secretos. Este signo de la máscara se desarrolla después gracias a las representaciones alegóricas (asnos, monos, papagayos, ratas, monstruos mitad animales y mitad hombres) que invaden toda la colección. A la máscara que oculta y desoculta a la vez, se opone el espejo que dice la verdad: en el grabado 55, *Hasta la muerte*, la imagen reflejada en el espejo destruye las ilusiones de la vieja, mientras que el grabado 41, *Ni más, ni menos*, en que el mono pintor idealiza el retrato del burro noble, puede leerse como una denuncia de la ocultación. Este ideosema convoca las tradiciones gestuales y verbales del carnaval, vehículo de la contestación de la autoridad, que funcionan como una estructura de mediación a través de la cual se representan las relaciones sociales. Una representación tanto más subversiva cuanto que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, antes del motín de Esquilache y todavía más después de él, se multiplicaron las órdenes contra el disfraz de carnaval que « establecía una odiosa e indecente igualdad entre todos los órdenes del Estado y confundía

con frecuencia el Grande de España con el último mendigo »¹. Máscaras, disfraces, prácticas carnavalescas (jeringas, fiesta del asno, caza de gallos) y sobre todo inversiones (alto/bajo, derecha/izquierda), en particular tópico del mundo al revés comentado ya, configuran así una representación carnavalizada de las relaciones sociales en los grabados que está reforzada por la presencia de una red de signos pertenecientes a la cultura popular (refranes, dichos proverbiales) en las leyendas. A estos elementos hay que añadir el procedimiento recurrente de la antífrasis y el juego sobre el doble sentido de los sintagmas (« estar caliente », « tener asiento », « hilar delgado », etc.) que también se inscriben en esta estructura de desocultación de un comportamiento transgresor (Soubeyroux, 1981: 114-118). El ideosema *ocultar VS desocultar* constituye así el elemento determinante que estructura la representación de la sociedad y presta una fuerza particular a la sátira.

GOYA Y EL MECENAZGO REAL

En la sociedad del Antiguo Régimen el mecenazgo real era, más aún que el de las grandes familias nobles como los Osuna, que fueron los primeros protectores de Goya, la vía privilegiada para acceder a los más altos destinos ya que el monarca era el único que podía otorgar cargos oficiales que conferían a los artistas una legitimidad política, al mismo tiempo que un sueldo apreciable, a cambio de la más « pronta y rendida obediencia a las Reales Ordenes » (Canellas, 1981: 329). De manera paradójica, esta relación de subordinación se había acentuado con el sistema del despotismo ilustrado que

¹ «Segunda respuesta fiscal sobre embozos, capas largas y sombreros de tres picos», Archivo del Conde de Campomanes, legajo 27/5. Véase Soubeyroux (1978).

había originado, a causa de la doctrina regalista promovida por los mismos ministros ilustrados, un fortalecimiento del absolutismo real considerado como la única fuerza capaz de modernizar la sociedad limitando los privilegios de la nobleza y del clero.

Desde 1779 Goya, como pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, había solicitado el título de Pintor del Rey que sólo le confirió Carlos III en 1786, pero la subida al trono de Carlos IV significó una aceleración de su carrera áulica ya que fue nombrado Pintor de Cámara en 1789. Durante toda la década de 1790, Goya multiplicó los retratos del monarca y de su esposa María Luisa que le valieron la consagración suprema como Primer Pintor de Cámara en 1799. Confirmado así como retratista oficial del reinado, Goya pintó en 1800 *La familia de Carlos IV* (véase ilustración n°4) que sin duda alguna constituye la cumbre de su carrera áulica.

Este cuadro grande reúne a los trece miembros de la familia real que aparecen formando un como friso ante nosotros: detrás de ellos, en la parte izquierda oscura del lienzo, Goya se representa de pie ante un enorme caballete, como Velázquez se representaba en *Las Meninas*. El cuadro reivindica así explícitamente un modelo que subvierte a dos niveles. Hay primero un juego diferente sobre la visibilidad. En las dos obras los personajes miran hacia la exterioridad del cuadro, pero en *Las Meninas* sus miradas convergen hacia un punto focal, la pareja real, que aparece reflejada en el espejo del fondo, integrando así en el espacio del lienzo un lugar invisible para el espectador (Foucault, 1969: 24). En *La familia de Carlos IV*, no hay ningún punto focal hacia el cual convergerían sus miradas: cada personaje mira delante de sí, hacia la exterioridad, hacia el espectador o hacia la nada. O más bien, debemos suponer que mira su propio reflejo en un espejo invisible situado entre ellos y el espectador, en el cual el pintor, que está detrás de

la familia real, vería reflejada la imagen de cada uno de ellos y podría retratarlos con total fidelidad (Licht, 2001: 94). Este espejo funciona como un cristal de aumento, verdadera « quintaesencia de la mirada » (Todorov), que permite al artista sondear la personalidad profunda de los personajes. Cada miembro de la familia real ostenta su traje de ceremonia más lujoso, sus joyas más brillantes y sus decoraciones, símbolo del poder monárquico, pero todos esos « detalles emblemas » (Daniel Arasse) no son sino otras tantas máscaras destinadas a ocultar la mediocridad de estos hombres y estas mujeres, que nos revela Goya subrayando su actitud torpe y su vanidad ridícula. No se puede hablar de sátira, pero sí, por decirlo con palabras de Fred Licht, de « la révélation impitoyable de l'insignifiance de la personne humaine » (Licht, 2001: 107). *La familia de Carlos IV* rompe así completamente con la tradición del retrato real ilustrada por Rigaud o Van Loo que representaban un arquetipo del monarca, encarnación del poder, sublimado según las exigencias de la « conveniencia » (Carducho) y la teoría del « doble cuerpo del rey » (Pommier, 2003: 11). En el cuadro de Goya, por lo contrario, no hay ninguna idealización: el parecido físico de los personajes es esencial, como lo demuestra el esbozo del retrato de cada uno que realizó el artista como trabajo preparatorio antes de reunirlos en el lienzo. Como en los *Caprichos*, el ideosema *máscara VS desocultar* sirve para hacer visible todo lo que estaba oculto detrás de las máscaras de la comedia social. Goya inaugura así otra manera de representar la realidad que tiene un alcance eminentemente político porque rompe con la sublimación tradicional del retrato real para darnos una imagen totalmente desacralizada de la realeza. Oponiendo el parecer al ser, sus retratos reales nos invitan a tomar conciencia de la inadecuación que existe entre la nobleza de la institución monárquica y el individuo que se apoderó de ella utilizándola como una máscara para ocultar su mediocridad. Si estos

retratos no significan todavía la ruptura del artista con la monarquía de cuyas instituciones sigue estrechamente dependiente, atestiguan por lo menos un divorcio radical con sus representantes.

Pero la presencia de un espejo invisible delante de los personajes de *La familia de Carlos IV* tiene otra implicación importante al nivel de la representación del artista retratando a los reyes. En contra de la imagen triunfante de Velázquez, que luce la cruz roja de la orden de Santiago en el pecho, Goya nos da de sí una imagen truncada, limitada a la cabeza y a la parte superior del pecho, que corresponde materialmente a la imagen del artista que se mira en el espejo, en parte oculto detrás de la familia real, y que también al nivel psicoanalítico refleja sus contradicciones interiores. Contradicción entre la satisfacción de haber ascendido hasta el destino más alto para un artista en la jerarquía de la sociedad del antiguo régimen y de poder posar al lado de la familia real, y la desilusión originada por la toma de conciencia de la mezquindad de esta familia real y de la nada que representan estas apariencias tan brillantes. Lo que nos remite de nuevo al ideosema *máscara VS desocultar*.

CONCLUSIÓN

El acercamiento interdisciplinario que hemos utilizado y que asociaba la sociología, la historia del arte, la estética, la historia política y la historia social, nos permitió poner de manifiesto la estructura significativa de algunas obras de Goya en un momento clave de su producción. Este acercamiento se justificaba porque las obras examinadas no son la representación objetiva de una realidad histórica, sino una proyección imaginaria, interiorizada, de esta realidad que, más allá de la persona del artista, nos interesa porque revela las contradicciones de la formación social y la crisis del sujeto cultural a finales del XVIII.

Estas contradicciones se manifiestan desde el nivel del espacio, institucional o estético, de producción de las obras. Tratamiento ambivalente de aceptación y rechazo de las dos instituciones –la Academia de Bellas Artes y el mecenazgo real– que desempeñaron un papel tan importante en la producción de la obra goyesca, ambivalencia que nos recuerda la fórmula de Bourdieu citada al principio « el campo con el cual y contra el cual uno se hizo ». Ser académico de número e integrarse en la élite artística de la Cámara del Rey formaban parte del ideal de cualquier artista de finales del XVIII, pero las críticas rotundas dirigidas por Goya contra las dos instituciones, la una por la excesiva autoridad de su método de enseñanza, la otra por la mediocridad humana de sus representantes, revelan la pérdida del capital simbólico de las instituciones culturales del estado monárquico que también es palpable en otros países europeos en los mismos años (D. Masseau, 1994: 115 y siguientes). Asimismo vimos cómo los diferentes géneros de la pintura –la pintura religiosa, el retrato real–, sometidos a la influencia del mismo contexto histórico, se convierten en otros tantos espacios de contradicción. Estas contradicciones son características de la formación ideológica de una época de transición cuyo eje esencial es la puesta en tela de juicio del presente apreciado en su contraposición con el pasado y con vistas a un posible futuro.

De ahí la importancia de los signos de la temporalidad en cada uno de los documentos comentados, o sea la capacidad del « presente vivo » para reunir y articular las huellas de los múltiples tiempos históricos que lo integran (Derrida, citado por Cros, 2005: 67). Como en todas las épocas de transición, el sentimiento dominante es una cierta inquietud ante las dificultades del presente y la impresión de « decadencia » que produce. Esta inquietud se manifiesta a través de las oposiciones entre sentimientos encontrados –aspiración VS frustración, satisfacción VS desilusión– que constituyen la estructura

significativa de los dos cuadros estudiados. También puede explicar la absorción precoz del léxico del liberalismo político que pone en tela de juicio, si no la monarquía misma, por lo menos el funcionamiento del sistema monárquico. Esta inquietud se manifiesta por fin en la memoria de 1792 por la diferencia de tratamiento entre el pasado, cuyo reexamen atento tiene un efecto tranquilizador y la casi inexistencia del futuro, sugerido por la palabra « adelantamiento », que aparece apenas como un horizonte incierto que hay que construir.

Lo notable, además de la crítica mordaz que origina tal situación, es la presencia en dos universos temáticos y genéricos tan distintos como los *Caprichos* y *La Familia de Carlos IV* del mismo ideosema *máscara VS desocultar* que ya constituía la estructura significativa puesta de relieve por Edmond Cros en varias obras literarias, desde el *Libro de buen amor* hasta la novela picaresca. Si es obvio que el significado del ideosema cambia según su modo de inscripción en la coyuntura histórica del momento de la producción de la obra, es importante subrayar la permanencia del recurso a la tradición carnavalesca como estructura subversiva movilizada en coyunturas distintas, no solo en la literatura dialógica sino también en las obras artísticas.

Al fin y al cabo, lo que se puede inducir del examen de las obras de Goya durante estas dos décadas finales del XVIII es la imagen de un sujeto cultural en crisis: crisis identitaria originada por las fracturas del orden significante del mundo que arruinan el prestigio de las instituciones –la academia, la realeza– que antes aparecían como los cimientos más sólidos y prestigiosos de la sociedad, sin que aparezcan las bases de un nuevo sistema anunciador del porvenir. Y es evidente que el elemento más revelador de este fenómeno es la crisis de la representación clásica sublimada del poder real a la que seguirá pronto la emergencia del pueblo como actor de la historia en los dos grandes cuadros del *Dos* y del *Tres de mayo*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BÉDAT, Cl. (1974), *L'académie des beaux-arts de Madrid (1744-1808)*, Toulouse, Publications de l'université de Toulouse-Le Mirail.
- BOURDIEU, P. (2004), *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Editions Raisons d'agir.
- CANELLAS, A. (1981), *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- CROS, E. (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan.
- FOUCAULT, M. (1966), *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard.
- LICHT, F. (2001), *Goya*, Paris, Editions Citadelles et Mazenod.
- MASSEAU, D. (1994), *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F.
- POMMIER, E. (2003), « Le portrait du pouvoir : de la norme à la réalité », *Les portraits du pouvoir*, Académie de France à Rome.
- SOUBEYROUX, J. (1978), « Le motín de Esquilache et le peuple de Madrid », *Caravelle*, n°31, p. 59-74.
- SOUBEYROUX, J. (1981), « Ordre social et subversion de l'ordre dans les *Caprices* de Goya », *Réflexions sur l'image, Imprévue*, Editions du C.E.R.S., Montpellier.



1. Goya, *Cristo crucificado* (1780)



2. Goya, *Caprichos* (1799), lámina 42



3. Goya, *Caprichos* (1799), lámina 2



4. Goya, *La familia de Carlos IV* (1800)

**RITO, SACRALIDAD Y FIESTA:
ESCENOGRAFÍAS DE LA CIUDAD DE MÉXICO
DURANTE EL SEGUNDO IMPERIO**

Assia MOHSSINE

(Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand, Francia)

Vicente QUIRARTE

(Universidad Nacional Autónoma de México)

Palabras clave: México, Segundo Imperio (1864-1867), política y representación.

Resumen: El objetivo de este ensayo es examinar la Ciudad de México durante el ensayo imperial. La ciudad como una escenografía donde participaron múltiples artífices, circunstancias y actores.

Mots-clés: Mexique, du Second Empire (1864-1867), politique et représentation.

Résumé: L'objectif de cet essai est d'examiner la ville de Mexico lors de l'essai impérial. La ville comme un stade où de nombreux metteurs en scène impliqués, les circonstances et les acteurs.

Keywords: Mexico's Second Empire (1864-1867), political representation.

Abstracts : The aim of this essay is to examine the City of Mexico during the imperial test. The city as a stage where many set designer involved, circumstances and actors.

El 12 de junio de 1864 entraban a la antigua capital de Anáhuac Fernando Maximiliano de Habsburgo y Carlota Amalia de Bélgica, en calidad de emperadores de México. El 16 de julio de 1867, Benito Juárez, presidente constitucional de México, regresaba victorioso, a la misma ciudad y con la misma gente, para consumir de manera absoluta la segunda Independencia y consolidar las instituciones republicanas. En una primera lectura, ambos acontecimientos políticos parecen contradictorios, pero revelan en su punto más alto las antinomias que condicionaron la existencia de los jóvenes países latinoamericanos, desde su nacimiento a la vida independiente hasta la puesta en práctica de los motivos que les dieron origen. El rito, la sacralidad y la fiesta acompañan la escenografía monárquica pero también intervienen en la puesta en escena republicana. Llamar *actores políticos* a los protagonistas de los cambios históricos es una metáfora impecable: aparentar ser otro, aprender parlamentos, en el momento preciso desarrollar un monólogo y en el punto culminante desencadenar el drama.

El 31 de mayo de 1863, tras la caída de Puebla, la capital mexicana había quedado expuesta al avance del ejército interventor y sus aliados monarquistas. Juárez decidió abandonar la capital y trasladar los poderes a San Luis Potosí, no sin un supremo golpe teatral: arriar la bandera en la Plaza Mayor y llevarla consigo. El acto tuvo una respuesta inmediata en la imaginación popular: “La paloma”, una de las habaneras más populares de la época, que Carlota convertiría en su melodía predilecta, sería adaptada por los chinacos que rendían homenaje a la resistencia del presidente peregrino.

Cuando salí del congreso,
válgame Dios,
nadie me ha visto salir
si no fui yo,

y unos pocos diputados de oposición
que han seguido tras de mí,
que sí, señor.

Si a tus estados llega un hijo pródigo
trátalo con cariño que ese es el código.
Cuéntale mis pesares, bien de mi vida,
corónalo de azahares,
que es cosa mía.

La denominada por Edmundo O'Gorman “supervivencia política novohispana”, es decir, los tres siglos de monarquía experimentados por México, propició la llegada de un príncipe europeo y el ensayo de un segundo Imperio. La desilusión casi inmediata de la mayor parte de la clase política mexicana y de un pueblo que maduró ante el peso de los acontecimientos; la amenaza del poderío prusiano en Europa y el triunfo de la Unión en Estados Unidos, permitieron la victoria de un presidente que había logrado unificar a la mayor parte de los mexicanos. Tres años de historia que involucraron a países de ambos lados del Océano Atlántico modificaron el mapa geopolítico. Al mismo tiempo, propiciaron una historiografía copiosa y una gran cantidad de obras literarias que articularon todas las posibilidades del discurso, desde la tragedia hasta la sátira. Personajes, paisaje y situaciones se perfilaban vigorosamente para la aparición de textos que analizan las diversas aristas de aquellos años.

El archiduque que halló la muerte y la princesa que encontró la locura son metáforas que no escapan a la atención de un escritor: dramas personales que fueron consecuencia de un tiempo político que llegaba a su fin. Dramaturgos italianos, austriacos, alemanes, franceses y españoles ocuparon su pluma en hacer la elegía del príncipe asesinado en un país de salvajes. Al igual que los historia-

dores, coincidían en criticar la aventura ultramarina de Napoleón III y en exaltar las buenas intenciones del malogrado archiduque. Por su parte, los escritores mexicanos, desde Juan Antonio Mateos hasta Victoriano Salado Álvarez, desde Antonio Guillén Sánchez hasta Fernando del Paso, utilizan diversas retóricas para explicar. Es verdad que no todos los textos anteriormente mencionados son obras de teatro, pero todos, sin excepción, se ven atraídos por la teatralidad de los sucesos. Todos enfrentan, inevitablemente, la transformación del personaje histórico en personaje teatral. El intenso monólogo de Carlota en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso o la dramatización de las últimas horas del Imperio durante el sitio de Querétaro en los episodios nacionales de Salado Álvarez constituyen dos ejemplos del novelista que desemboca en la teatralización de los acontecimientos históricos. Igualmente, la transformación de la novela *El cerro de las campanas* de Juan A. Mateos en la obra de teatro homónima de Antonio Guillén Sánchez. Dramaturgos del siglo XX como Franz Werfel en *Juárez y Maximiliano* o Miguel N. Lira en *Carlota, emperatriz de México* desarrollan el papel de actores sociales de segunda línea, decisivos en el desarrollo de la obra. Assia Mohssine ha localizado en bibliotecas y archivos mexicanos la mayor parte de las obras dramáticas escritas sobre el tema. La segunda parte de su investigación consistirá en hacer la crítica textual y determinar, por un lado, los elementos comunes a un discurso de resistencia y exaltación patriótica, desde la perspectiva liberal; por el otro, la manera en que los hechos fueron interpretados por autores franceses, alemanes e italianos. De este trabajo de investigación se derivan varias de las afirmaciones que sustentan el presente ensayo.

Los hechos históricos suelen asemejarse a las representaciones teatrales. Al menos así sucedió desde 1821 hasta 1855, en que México vivió una ininterrumpida sucesión de pronunciamientos y cuartelazos, cuya puesta en escena era casi invariable: los sublevados

se proclamaban defensores de los supremos valores. Se autonombraban salvadores, regeneradores o libertadores y calificaban a sus enemigos de arbitrarios, ilegales y despóticos. Un nuevo pronunciamiento alteraba los papeles y los que antes defendían las instituciones se hallaban de pronto fuera de la ley. Antonio García Cubas describe esa capital como un escenario que durante los conflictos daba pie a verdaderas representaciones de opereta o, en el mejor de los casos, a títeres de cachiporra: “Dábale Urrea a Bustamante, Bustamante a Santa Anna, Santa Anna a él, Paredes a Santa Anna y éste a todos, menudeando los golpes sin tregua ni descanso”¹. Entre 1863 y 1867, dos formas de gobierno coincidieron en México. En 1967, centenario de la victoria de Juárez sobre la Intervención y el Imperio, algunos historiadores se inclinaron por hablar de la *restauración* de la república y otros por el *triunfo*. Los primeros implicaban que la República se había visto interrumpida por el paréntesis imperial. Los segundos, que el legítimo gobierno de Juárez nunca había dejado de existir y había triunfado sobre un usurpador. No obstante ser aceptado como un hecho histórico en los libros de texto, el término Segundo Imperio continúa siendo motivo de incomodidad para el discurso oficial. Un ejemplo: en 1995, el Museo Nacional de Arte organizó una exposición que daba testimonio de las numerosas e importantes modificaciones que la estancia de Maximiliano provocó en el imaginario de México. Dar título a la muestra significó hacer múltiples rodeos lingüísticos para evitar la enunciación de la palabra Imperio. Finalmente, terminó por llamarse Testimonios artísticos de un imperio fugaz (1864-1867). Fugaz, pero doblemente decisivo. La estancia de Maximiliano y Carlota podría contarse como un suceso más en los anales de un país que desde la consumación de

¹ Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*, p. 469.

su independencia practicó todas las formas posibles de organización política. Sin embargo, es una piedra miliar porque una vez concluido el ensayo imperial, de consecuencias trágicas para unos, luminosas para otros, México no volvió a ser el mismo. Tampoco el resto del mundo. El objetivo de este ensayo es examinar la Ciudad de México durante el ensayo imperial. La ciudad como una escenografía donde participaron múltiples artífices, circunstancias y actores. Comencemos por enumerar los créditos de semejante representación:

Título de la obra: *Entrada de Maximiliano y Carlota en la Ciudad de México.*

Autor: Napoleón III.

Fecha de estreno: Domingo 12 de junio de 1864, desde las primeras horas del día hasta las últimas de la noche.

Escenario: Ciudad de México.

Dramatis Personae: Un archiduque austriaco y una princesa belga habilitados como emperadores de México, liberales moderados, conservadores, tropas europeas y mexicanas, la autonombra aristocracia capitalina, indios y perros.

Producción: Una Junta de Notables y una Regencia.

Dirección: Napoleón III, emperador de los franceses, general François Achille Bazaine y partido monarquista mexicano.

Duración de las representaciones: de la fecha antes indicada al 19 de junio de 1867, fecha del fusilamiento de Maximiliano en compañía de sus generales Miguel Miramón y Tomás Mejía.

Si bien desde 1863 el gobierno provisional de la Regencia había adoptado para México el sistema monárquico y de manera unánime ofrecido la corona a Maximiliano, para la mayor parte de la población

de la Ciudad de México, el Imperio duró del 12 de junio de 1864, día de la entrada de los archiduques a la capital, al 20 de junio de 1867, cuando un día después del fusilamiento de Maximiliano, los generales imperialistas Miguel Piña, Carlos Palafox y Manuel Díaz de la Vega capitulan ante el general liberal Ignacio Alatorre. Debemos a un hombre de teatro, Salvador Novo, un texto iluminador y sugerente sobre los últimos días de la ciudad imperial, empeñada a toda costa en mantener lo que el historiador Paul Gaulot denominó un sueño de imperio. Al contrario de la mayor parte de las miradas que se centran en el drama de Querétaro, gráficamente representado por Edouard Manet, Novo se inclinó, como cronista de la Ciudad de México, por reconstruir los postreros momentos de la urbe que, como dijo con precisión Vicente Riva Palacio, “se durmió imperial y amaneció republicana”.

De la misma manera en que José C. Valadés habla del primer día del porfirismo como el instante en que el imaginario social se dio cuenta de la trascendencia de un hombre en un país, para los fines del presente ensayo el primer día del segundo Imperio tuvo lugar el 12 de junio de 1864 en que los habitantes de la capital comprobaron la existencia tangible de un segundo emperador. Para reconstruir esa jornada poseemos testimonios de primera mano. Sus autores son al mismo tiempo actores: una princesa europea, Paula Kollonitz, dama de compañía de Carlota; un historiador, español y conservador, Niceto de Zamacois; un novelista liberal, Juan A. Mateos; un exaltado joven republicano, Justo Sierra, un joven desconocido, José Luis Blasio, que después se convertiría en secretario particular de Maximiliano; un poeta conservador, José María Roa Bárcena; otro, liberal y español, José Zorrilla; un político de escasos escrúpulos, Francisco de Paula de Arrangoiz. Consciente o inconscientemente, todos contribuyeron a crear tropos relacionados con la puesta en escena de una obra que bien podría titularse La reden-

ción de México. Todos creyeron, de buena fe o por conveniencia personal, en que el tiempo de la anarquía y la guerra civil había llegado a su fin. Con base en sus escritos, tratemos de reconstruir esa ciudad escenográfica.

El litógrafo Casimiro Castro y el fotógrafo François Aubert han dejado testimonio plástico de los arcos triunfales levantados para recibir al ilustre visitante. La existencia efímera de arcos en los principales hitos urbanos es la adaptación mexicana a la puesta en escena que significa la entrada en la ciudad, su purificación simbólica y la restauración del orden. Como apuntan Christian Dupavillon y Francis Lacloche: “En sus orígenes, el arco triunfal [es] una puerta erigida a la gloria de un jefe militar victorioso. Su edificación está ligada al regreso de una batalla y el paso por debajo de él se carga de un poder purificador... el arco simboliza el paso obligado de los ciudadanos que participan del poderío imperial, integrados al mundo de la victoria y de la paz, del cual la ciudad es la expresión”². La revolución francesa recupera la tradición clásica y levanta gigantescos y suntuosos arcos para que sus defensores entren victoriosamente en la ciudad. Con el paso del tiempo diversifican su carácter como “ejercicios de estilo, celebraciones de una idea o de un héroe, divertimentos, lecciones de historia”³. Los arcos levantados en ocasión de la entrada de Maximiliano y Carlota cumplen con las características antes enunciadas.

Muy temprano y de modo erróneo, Carlota afirmó que casi todos los indios sabían leer y escribir. Sin embargo, la Regencia que preparó durante un año la entrada concreta y simbólica de los príncipes europeos, sabía que para convencer a la población analfabeta de los

² Christian Dupavillon y Francis Lacloche, *Le Triomphe des Arcs*, pp. 15-17.

³ *Ibidem*, p. 58

beneficios que le traería un emperador, no bastaban los discursos ni las hojas volantes. Había que añadir el culto a la personalidad a través de la imagen⁴. Al contrario de los protagonistas de la historia mexicana anterior a él, Maximiliano llegaba como un hombre sin pasado, un príncipe redentor que, mago y Mesías, terminaría con la miseria y la anarquía de las guerras civiles. En esa comedia de equivocaciones, Maximiliano creía llegar, en palabras de Egon Caesar Conte Corti, a un país utópico, un paraíso terrenal donde reinaban la paz y la felicidad, al contrario de Europa, perpetuamente agitada por las revoluciones políticas y sociales⁵. Carlota recibió de inmediato el tratamiento de Augusta Esposa del Emperador, y los retratos de ambos fueron reproducidos en gran escala aunque con mala calidad, según la opinión de la condesa Kollonitz. Desde el punto de vista escenográfico e ideológico, el arco que se encontraba en la desembocadura de la Plaza Mayor, es el más importante.

En la parte superior se encontraba la figura de Maximiliano, flanqueada por las representaciones alegóricas de la equidad y la justicia. Un friso mostraba a la Junta de Notables en el momento del ofrecimiento de la corona.

En tres siglos de dominación colonial, la Ciudad de México se había acostumbrado a monumentos y arcos triunfales levantados con motivo de la entrada de cada nuevo virrey. Como apunta Dalmacio Rodríguez Hernández:

⁴ Para examinar la que Esther Acevedo denomina “guerra de imágenes” entre los gobiernos de Juárez y Maximiliano, véase su ensayo en *Testimonios artísticos de un período fugaz*; Arturo Aguilar, *La fotografía durante el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1998; Vicente Quirarte, “El héroe en la imaginación creadora”, en el volumen *Juárez, memoria e imagen*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1999.

⁵ Egon Caesar Conte Corti, *Maximilien et Charlotte*, p. 317.

En particular, la fiesta se convirtió en la gran promotora teatral de la Nueva España. Canonizaciones, juras, entradas de virreyes, o –más modestas– dedicaciones, celebraciones de santos, onomásticos, etcétera, dieron trabajo a empresarios, actores y poetas. En la fiesta, la ventaja para los mexicanos residía en que los gastos de producción corrían a cargo de las autoridades civiles o eclesiásticas. De esta forma, tenemos que el teatro cumple, más que con una función ancilar, un papel constitutivo del festejo⁶.

En la entrada de Maximiliano y Carlota, es importante notar, por un lado, la significativa cantidad de arcos que se levantaron a su paso. Por el otro, que los materiales utilizados eran madera, tela y yeso, escenografía urbana y efímera que, una vez cumplida su misión, habría de desaparecer. Ciudades instantáneas, llamaron los arquitectos y diseñadores del siglo XIX a aquellas que, con motivo de las exposiciones universales, nacían para mostrar a propios y ajenos los esplendores y logros de la civilización moderna. Ciudad instantánea, de cartón piedra, la que ese 12 de junio de 1864 fue levantada en honor de quienes llegaban con la certeza de que eran reclamados unánimemente por todas las capas sociales. Ciudad que prolongaría sus pretensiones monárquicas a los interiores del Palacio que cambiaría su nombre, de nacional a imperial, y que, adornado con el mal gusto proverbial de los monarquistas mexicanos que confundían la realeza con la cursilería, fue sustituido por el austero catre de campaña donde Maximiliano solía dormir. Ciudad no plenamente convencida de la nueva era, pero que en nombre

⁶ Dalmacio Rodríguez Hernández, *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, p. 40.

del presente perpetuo de la fiesta, celebraba, gritaba, cambiaba de chaqueta. Más que significativo es el recuerdo que de ese día guardó el joven y ardiente liberal Justo Sierra: “Un centenar de estudiantes gritábamos a grito herido, en la plaza principal, “mueran los mochos”, sin que nadie nos reclamase. Todo se perdía en un rumor inmenso de clamor humano, de repiques, cañonazo, música”⁷.

Maximiliano entró a la Ciudad de México por la calle de Plateros, vía de los triunfadores, arteria donde se toma el pulso de la urbe, y por la cual –aun en este nuevo milenio– se llega al corazón físico y emotivo de la urbe. De inmediato se vio cautivado por una escenografía que en un primer momento le ocultaba hechos significativos de la historia urbana, provocados por cuestiones políticas. Mientras miraba la deslumbrante fachada del Convento de San Francisco, no podía saber que tras bambalinas, en la calle trasera, eran notorios los efectos de la demolición parcial del mismo inmueble, ordenada en 1859 por el gobierno liberal de Ignacio Comonfort, con el pretexto de ampliar la calle Independencia y sofocar de raíz las conspiraciones. La música que acompañó a ese acto teatral –bárbaro para la arquitectura, eficaz para el gobierno liberal– estuvo a cargo de los barreteros que transformaron el poema “Los cangrejos” en una marsellesa chinaca. Al admirar la fachada del Palacio de Minería, Maximiliano no podía sospechar que en el vecino templo de San Andrés tan sólo tres años más tarde se llevaría a cabo la autopsia de su cadáver. Más adelante, como si el liberalismo quisiera exorcizar definitivamente su fantasma, derribó el edificio.

Como era costumbre desde la época colonial, los arcos triunfales estaban ligados no solo a la imagen, sino a la palabra. En este caso, se incluían textos que reflejaban la idea pacificadora que unía

⁷ Justo Sierra, *Evolución política del pueblo mexicano*, V. XIII, p. 337.

a los sostenedores del Imperio. Si bien la retórica liberal, heredera del jacobinismo de la Revolución Francesa, consideraba que sólo la sangre era capaz de nutrir el tronco de la libertad, los conservadores opinaban que la anarquía era la causa de medio siglo de miseria política. El “Himno dedicado a SS. MM., el Emperador y la Emperatriz de México”, resume el anhelo pacificador de la población mexicana:

A la gran capital del Imperio
Nuestro augusto Monarca llegó:
Celebremos tan fausto suceso,
Que es un príncipe enviado por Dios.

Entre los versos del arco, se incluían los escritos por José María Roa Bárcena. Como varios otros conservadores, creía que tras la desastrosa guerra contra Estados Unidos, que despojó a México de la mitad de su territorio, el liberalismo había sido incapaz de exorcizar el fantasma de la guerra civil. De ahí que en sus octavas dedicadas a Carlota diga:

Dechado de bondad, flor de belleza,
que otra parte dejaste y otro cielo
por dar al pueblo que a adorarte empieza
gloria en su dicha, en su dolor consuelo;
si la voz general llega a tu alteza,
duplicará tu cariñoso anhelo,
que la nación que ensangrentaba el odio
te proclama desde hoy su ángel custodio.

Pero fue un hombre de teatro, también testigo presencial, quien escribió algunos de los versos más elocuentes y dramáticos sobre los

acontecimientos de ese día. El español José Zorrilla había llegado a México en 1855. Aunque no lo había leído, Maximiliano estaba al tanto de quién era el célebre autor de *Don Juan Tenorio*. Enamorado del espectáculo y el prestigio, y sabedor de que elegir a un autor extranjero sofocaría las envidias de los nacionales, Maximiliano lo invitó para que fuera su lector personal y dirigiera el Gran Teatro Imperial. El proyecto no se llevó a cabo y

quedó, pues, todo reducido a convertir en teatro un salón de Palacio, y dar en él de cuando en cuando algunas representaciones para solaz de la emperatriz y de la corte, en cuyo teatro iría a trabajar la compañía de verso que vegetaba como podía en un teatro de la capital, cuya compañía, con el título de Imperial, actuaría bajo mi dirección, con la gratificación que el emperador quisiera darla, mientras se realizaba la instalación de un Teatro nacional, indefinidamente aplazada⁸.

Inmediatamente después del fusilamiento de Maximiliano, Zorrilla publicó *El drama del alma*, poema en octavas reales, farragoso y plagado de ripios, que inicia la leyenda del asesinato de Maximiliano a manos de una horda de salvajes que, en recuerdo de los sacrificios humanos de los antiguos mexicanos, saciaban su sed de sangre con la inmolación del nuevo Quetzalcóatl. Hiperbólico y dramático, Zorrilla recordará en sus memorias: “La primera vez que le vi, entrando en la capital, bajo su manto rojo de púrpura y escoltado por su guardia palatina de uniforme rojo, me pareció que tras de sí dejaba un rastro de sangre; y la última me dejó la

⁸ José Zorrilla, *Memorias del tiempo mexicano*, p.193.

impresión de haberlo visto circundado de fuego como si saliera o cayera en un volcán”⁹.

Por otra parte, en *El drama del alma* enumera los elementos constitutivos de esa entrada triunfal:

Clero, ciudad, consejos, regidores,
las damas palatinas, la grandeza,
chambelanes, regencia, embajadores,
ciencia, magistratura, armas, nobleza;
placas, bordados, plumas, blondas, flores,
la corte, en fin, con su imperial riqueza,
como un enjambre de áureas mariposas
avanza entre una lluvia de oro y rosas¹⁰.

La estrofa recuerda aquella inicial que en 1605 escribe Bernardo de Balbuena en el poema *Grandeza mexicana*, destinado, como su nombre lo indica, a rendir testimonio del poderío imperial en la Nueva España. Una ciudad aséptica, sin sangre, sudor ni lágrimas y donde la grandeza es proporcionada por todo lo que brilla, por todo lo que luce, por todo lo que otorga a la capital del Imperio la ilusión de ser invencible.

El teatro era la ciudad. Toda ella parecía un espacio cerrado, consagrado a la fiesta, según se desprende del valioso testimonio de Blasio: “...las principales calles de la ciudad parecían más bien los corredores de un vastísimo y suntuoso palacio; arcos de triunfo bellísimos y de exquisito gusto, formados con flores naturales, largos tramos ricamente alfombrados, colosales espejos, enormes banderas nacionales y extranjeras, ir y venir de elegantes damas y apuestos

⁹ *Ibidem*, p.199.

¹⁰ José Zorrilla, *El drama del alma*, p. 85.

caballeros, todo, repito, hacía que las calles principales de la capital tuvieran más bien el aspecto de los corredores o de las terrazas de un vastísimo y suntuoso palacio que el de las calles de una ciudad”¹¹. Más adelante, Blasio proporciona –aunque sea de manera involuntaria– la descripción de las plateas del gran teatro en que estaba convertida la ciudad: “no bien publicó el ayuntamiento de la capital el programa en que indicaba las calles por donde habían de pasar los soberanos, cuando ya todas las personas trataron de contar con un sitio seguro para verles. Los balcones de la calle de Plateros, Vergara y San Andrés, fueron alquilados a precios fabulosos, llegando a valer, por solo ese instante de la entrada, desde cien hasta quinientos duros cada uno”¹². El programa de las actividades de ese día existe en el Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, como ha investigado Assía Mohssine, y en él se da cuenta del orden que debía seguir el cortejo.

El éxito indiscutible de esa primera función declinó con el paso de los días. Dos semanas después de su llegada, el 28 de junio de 1864, Maximiliano reduce los días festivos del calendario y decreta que los empleados del gobierno trabajen los domingos. La ciudad tuvo que olvidar la sacralidad del san Lunes porque ese día Carlota recibía –en palabras de Maximiliano– a lo más selecto de la sociedad mexicana. Veleidosa y ligera, la capital aceptaba lo que le convenía o le daba esplendor; rechazaba o caricaturizaba aquello que no comprendía. Las caricaturas de Constantino Escalante en *La Orquesta*, así como de otros artistas en órganos diversos¹³, son

¹¹ José Luis Blasio, *Maximiliano íntimo*, p. 3

¹² Niceto de Zamacois, *Historia de México*, V.17, p. 323.

¹³ V. Vicente Quirarte, «Grafitos contra bayonetas. De la intervención francesa a la consolidación de la República.» Prólogo al volumen *La prensa crítica en la época imperial*. México, cámara de senadores, 2000, pp. 15-24.

testimonio inmejorable para comprender la evolución de la obra de teatro que nos ocupa. Igualmente, José Luis Blasio, en algunas partes de sus memorias se aproxima a la comedia de equivocaciones. Las “tertulias, juegos, bailes” del Imperio tienen diferentes reglas de etiqueta que aquellas a las que estaba acostumbrada una falsa y petulante nobleza mexicana.

La ciudad se sentía joven y hermosa, porque joven y hermoso era su gobernante. Vivir en el castillo de Chapultepec y no en el austero y cuartelario Palacio Nacional, cuya fachada pensaba modificar radicalmente Maximiliano pero donde Juárez habría de morir, cinco años después que su joven vencido; despertar a las cuatro de la mañana, cabalgar por las calzadas del bosque, viajar con un séquito reducido, menos ostentoso pero no menos espectacular que el de gala, no era, sin embargo, para los habitantes de la Ciudad de México una diferencia radical con el efímero imperio de Iturbide o con la resplandeciente monarquía en que Santa Anna convirtió al sistema republicano.

El presidente Juárez, fino conocedor de la psicología de sus conciudadanos, menciona en sus cartas que los emperadores, en el segundo año de su estancia en México, habían comenzado a pasar de moda. En este sentido, resulta elocuente el registro que Agustín Rivera hace en sus *Anales mexicanos* de las sucesivas entradas de Maximiliano y Carlota a la capital. Si en los primeros días del Imperio cualquier movilización del archiduque era pretexto para poner en acción cañones, banderas y trompetas, a fines de abril de 1865, procedentes de Puebla, Maximiliano y Carlota son recibidos con frialdad. La ciudad imperial delimitaba estrictamente sus rituales e intentaba permearlos en todas las capas de la sociedad. Con una agudeza superior a la de su esposo, Carlota supo darse cuenta de las contradicciones de un escenario que acabaría por enloquecerla. En carta dirigida a la Emperatriz Eugenia, el 18 y 22 de junio de

1864, es decir, una semana después de su entrada, escribe: “En [la ciudad de] México se está más o menos como en Europa. A media hora de allí entra uno en alguna hondonada en donde lo atacan los bandidos”. Concluye la princesa, tan indignada como definitiva: “hay que inspirar en este país sobre todo la seriedad, porque tiene demasiada imaginación”.

Si bien existía el texto para la representación, eran necesarias las acotaciones. Al propio Maximiliano se debe la concepción de la coreografía que debería regular los movimientos de su corte. Durante las seis semanas que duró el viaje de Europa a México, a bordo de la fragata *Novara* Maximiliano comenzó la redacción de lo que en 1866 sería publicado por la Imprenta de J.M. Lara bajo el título *Reglamento para los servicios de honor y ceremonial de la Corte*. Se trata de un libro voluminoso, con tipografía grande y amplia interlínea. Su intención era la de ser un documento exclusivo y confidencial, pero también la de reflejar, desde el objeto mismo, la grandeza imperial. El ejemplar que conserva la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia perteneció al teniente coronel Mozo, oficial de órdenes. El sistema republicano, joven aún a la mitad del siglo XIX, mantenía en sus ceremonias y sus hábitos muchos de los rituales monárquicos. Sin embargo, desplazarse por las calles de la ciudad, mezclarse con la gente, eran rasgos del nuevo país que los liberales predicaban con el ejemplo. Si, al menos en teoría el sistema republicano intentaba que todos los ciudadanos fueran iguales, el reglamento del Imperio establecía claramente una Ley de Precedencia donde todos los notables de México deseaban estar. En la Casa Imperial se clasificaba a los ciudadanos en varias categorías, y el acceso a los sitios imperiales no era igual para todos. Por ejemplo, para las fiestas del Palacio se indica:

Las personas de la primera y segunda categoría subirán a los salones por la Escalera y la Emperatriz, y atravesando la sala de Yucatán y la galería de Pinturas, entrarán en la Sala de audiencias del Emperador.

Las personas de la tercera categoría y el Gran Servicio de Honor se reunirán en la galería de Pinturas.

Un curioso apéndice del Reglamento lo integran 24 diseños donde se marcan con precisión matemática los movimientos y posiciones de cada integrante de la Corte. El documento pretende establecer orden, evitar improvisaciones, frente a la espontaneidad ciudadana. Un orden mecanicista frente a la algarabía organicista de una sociedad acostumbrada al presente perpetuo y al mañana esperanzado. Al estallido de la Guerra de Reforma, Juárez había llegado a establecer su gobierno en Guanajuato, acompañado de Manuel Ruiz y un escribiente. El séquito más reducido de Maximiliano, de acuerdo con el Reglamento del ceremonial de la Corte, estaba integrado por 28 elementos, mientras el Gran Séquito lo formaban 28 elementos. La solemne retórica del libro de la corte es el pretexto para que Fernando del Paso escriba, en el mismo tono, el ceremonial para la muerte de un emperador.

El ceremonial de la Corte aparece en 1866, es decir, cuando Maximiliano y Carlota han cumplido dos años en México y su actuación se ha vuelto familiar. El pueblo mexicano, siempre ingenioso e irreverente, una vez que se dio cuenta de que Maximiliano era más liberal que Juárez, repetía: “Juárez indito, Juárez güerito, todo igualito.”

Retirado el ejército de ocupación, tras la derrota de los restos del conservadurismo y la consumación del drama de Querétaro, Benito Juárez prepara su regreso triunfal, con los inherentes ritos republicanos. El público asistente a esa representación, el 16 de julio de

1867, era el mismo que había llorado su partida cuatro años atrás, pero que al año siguiente aplaudía el espectáculo imperial. ¿Cómo explicar ese súbito cambio de ideología? Una posible explicación es que quienes recibían a los liberales eran los integrantes de la naciente clase media, los artesanos, el pueblo que rudamente, trabajosamente, pero sólidamente, comenzaba a darse cuenta de su papel en la historia. Debemos al historiador Martín Quirarte un juicio sobre aquella dramática y profunda evolución:

¡Ironía del destino! Los que combatían con tanto ahínco por derribar el régimen liberal, por derrocar un hombre que encarnaba el ideal republicano de México, no sospecharon que, a la postre, todos sus esfuerzos acabarían por darle solidez, coherencia y prestigio universal a ese gobierno que anatematizaban. El pueblo que no era juarista, que no era liberal sino en sus capas superficiales, recibiría con la intervención europea una lección suprema. Cuando vio a un príncipe que decía ser católico defender ideas liberales; cuando sintió los atropellos de Dupin, de Berthelin, de Castagny; los asesinatos cometidos en nombre de la ley de 3 de octubre; entonces por convicción profunda o por instinto, sintió quién representaba de verdad la aspiración hacia la unidad definitiva de los mexicanos. Ese día dejó de ser Juárez el representante de un grupo político, para convertirse en símbolo de una nación¹⁴.

Cuenta la condesa Paula Kollonitz que cuando ella y el resto del séquito de Carlota llegó a las habitaciones que les estaban destinadas

¹⁴ Martín Quirarte, « La victoria », en *A Cien años de la República*, p. 251.

en Palacio, la cuadrilla de trabajadores aún no terminaba de retapizar los muebles. Cuando en julio de 1867 el presidente Benito Juárez hizo su entrada triunfal a la capital de la República, el ayuntamiento se apresuró a levantar un sobrio y republicano arco del triunfo, al que los obreros daban los últimos y apresurados toques mientras ya se divisaba el carruaje presidencial. Los tapiceros al servicio de Maximiliano y los obreros al de Juárez eran los mismos y, sin embargo, había una notable diferencia. Los primeros preparaban la escenografía de una obra que parecía comedia de equivocaciones y desembocó en tragedia. En cambio, los obreros republicanos levantaban un arco legítimo para el presidente indio que volvía de la guerra con las banderas triunfantes y sin haber claudicado en ninguno de los principios de los cuales era el primer depositario. Traspasar semejante escenografía era apenas el principio de una labor titánica: reconstruir la ciudad republicana que, años más tarde, uno de sus más fervientes sostenedores y pesadilla del ejército de ocupación, Porfirio Díaz, habría de hermanar con la Francia profunda, generosa y colectiva que Víctor Hugo, en su carta a los mexicanos, tuvo el genio de separar de los caprichos personales y del clima de un planeta que –entonces como ahora– exigía la conquista en nombre de la salvación.

APÉNDICE

Programa¹⁵

De las solemnidades que deben tener lugar en la entrada
Del Emperador

D. Fernando Maximiliano I

A esta corte de México

Y disposiciones que deben tomarse con anterioridad

Art. 1º. Se dictarán por quien corresponda las órdenes convenientes para que se componga el camino que atraviesa desde Mexicalcingo la Piedad Iztapalapa, a fin de que quede plano y espedito en sus calzadas y puentes, por ser el que deben transitar SS.MM., para que su entrada a México se verifique por el rumbo del Poniente, en que está la parte más hermosa de la Ciudad.

Art. 2º. Se adornará y amueblará convenientemente la casa de la Hacienda de la teja, para que sirva de alojamiento a SS.MM., el día de su llegada, la noche y la mañana siguiente.

Art. 3º. Los Ayuntamientos colindantes al camino desde Ayotla hasta la Teja, adornarán los respectivos tramos de la travesía con arcos, flores y cortinas, haciendo que concurren músicas, etc., sujetándose a las reglas y disposiciones que al efecto se tomen por los Prefectos unidos de Texcoco, Chalco y Tlalpan, a quienes se comunicará la orden oportunamente.

Art. 4º. El Prefecto Político, el Municipal y el ayuntamiento recibirán a SS.MM. en Río-frío, y los acompañarán hasta la Hacienda de Buena vista, y al día siguiente hasta la Teja, en cuyo punto estarán los señores Sub-secretarios de Estado, la comisión de la Junta Su-

¹⁵ Documento localizado por Assia Mohssine en los archivos del Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, junio del 2001.

perior y Asamblea de Notables, que al efecto tenga a bien nombrar la Regencia, las del Tribunal Supremo de Justicia, del Episcopado y Venerable Clero, y de las corporaciones civiles y militares.

Art.5º. A la llegada de la comitiva imperial a la Teja será saludada con ciento un cañonazos, y a esta señal las campanas todas de la Capital se echarán a vuelo en un repique general, e innumerable cantidad de cohetes poblarán el aire, anunciando de esta manera el vecindario el feliz arribo de SS.MM.

Art.6º. A las cinco de la tarde se servirá una mesa, a la que concurrirán SS.MM., los personajes que vengan en su compañía, los Señores Regentes, y demás personas que S.M. designe.

Art.7º. En la noche se iluminará el edificio con variadas y multiplicadas luces de Bengala. La calzada se iluminará también del modo que juzgue más a propósito la comisión especial encargada de este ramo, así como la Ciudad de México. Desde la entrada de la noche, músicas situadas en los lugares convenientes del mismo edificio de la Teja tocarán alternativamente hasta la hora que S.M. se sirva ordenar que se retiren.

Art.8º. La solemne entrada a la Capital se verificará por la calzada que sale de la Teja hasta el paseo de Bucareli, y de este en línea recta hasta la estatua de Carlos IV, la ex Acordada, calles de Corpus Cristi y puente de San Francisco, tomando por la calle de Santa Isabel, Colegio de Minería, hasta la esquina de la de Vergara, calle de este nombre, la del Coliseo, Colegio de Niñas, dando vuelta por la de cadena, Puente del Espíritu Santo hasta la esquina de Plateros, 2ª y 1ª calle de este nombre, hasta la puerta principal de la Catedral a donde debe entrar la comitiva. A su salida por la misma puerta principal seguirá hasta la de Palacio.

Art.9º. En la ex Acordada, en el Puente de San Francisco y en la Plaza Mayor se levantarán tres arcos del modo siguiente: 1º, pasada la estatua de Carlos IV, esquina de la ex Acordada; 2º, puente de

San Francisco, y 3º, esquina del Portal de Mercaderes. El primero, de estilo monumental por la paz obtenida, será sencillo, pero se procurará en él la elegancia, recordando en sus formas el renacimiento de las artes en el año 1500. Una estatua representando la Paz terminará el monumento. En el friso se inscribirán con letras de oro, los nombres de los principales caudillos que han coadyuvado con más eficacia a su consecución. En los frentes los bustos de los Emperadores y Emperatrices, recordarán los monarcas que se han consagrado a tan grande empresa, que comenzaron los unos y terminaron los otros. Los atributos de las ciencias, de las artes, de la agricultura y del comercio, frutos de la paz, se distribuirán en las distintas partes que requieran algún ornato.

El 2º, dedicado por las Señoras Mexicanas a la Emperatriz Carlota, deberá ser decorado con flores y las Gracias, según el modelo que se adopte por la comisión de Señoras, que se nombre al efecto.

Y el 3º, dedicado exclusivamente al Emperador Maximiliano I, la estatua que lo represente, cubierta con el manto imperial y llevando en la mano derecha la bandera mexicana, se colocará en la parte superior. En el friso los nombres de los Departamentos del Imperio. En el frente principal de bajos relieves, uno representando la aclamación hecha a favor del ilustre Príncipe, por la Asamblea de Notables, y otro la aceptación del trono de México por el Emperador. En el otro frente los bajos relieves correspondientes recordarán sus hechos más notables. Su viaje al Brasil representará su carrera de marino; y su moderación y tino en el mando político del reino Lombardo Veneto, será simbolizado por el bajo relieve que le represente, socorriendo los desventurados que la inundación del Po hacía perecer. Dos estatuas en cada uno de los frentes representarán las virtudes que le sirven de norma: la equidad y la justicia. Festones de flores y frutas, coronas de laureles y de siemprevivas, adornarán los espacios que no estuvieran ocupados. Inscripciones alusivas a los

hechos históricos que quedan dichos se colocarán en los áticos de los arcos referidos, para manifestar el reconocimiento de los mexicanos al Ilustre Emperador que viene a regir sus destinos.

Art.10. Al llegar SS.MM. al primer arco triunfal, el Exmo. Ayuntamiento de la Capital del Imperio, presidido por el Sr. Prefecto Municipal, tendrá el honor de presentar a su Augusto Soberano las llaves de la Ciudad, pronunciando en ese acto el mismo Sr. Prefecto una muy breve alocución análoga a tan interesante solemnidad.

Art.11. Todas las calles del tránsito se adornarán con flores, cortinas, tapices de todas clases, cuadros, retratos, espejos, bandillas, gallardetes, poesías, inscripciones, etc., bajo la dirección de comisiones en que se distribuyan los tramos para que no haya confusión en los adornos, ni omisión en los que deban preferir.

Desde el Puente de San Francisco, en toda la carrera indicada, hasta la esquina del Portal de Mercaderes, se formará un toldo de esqueleto compuesto de seis fajas longitudinales, vestidas con los colores del Pabellón Nacional, y en distintos tramos se colocarán bóvedas de arteificio, formadas de bandillas de lienzo, salpicadas de diversos colores, y en los intermedios de una a otra se colgarán águilas doradas y algunas otras figuras análogas a la solemnidad.

La Plaza Mayor se adornará con grandes gallardetes, flámulas y obeliscos de modo que ocupen el cuadro de la banqueta central, todos los edificios se colgarán, procurando uniformarse a los colores y adornos del palacio.

De la puerta de la Catedral a la Principal del palacio, se alfombrará el pavimento de la carrera que en ese tramo ha de servir para el tránsito de la comitiva.

En cada tramo y bajo la bóveda artificial, se situarán comisiones compuestas de individuos de los más distinguidos de cada departamento, que residan en México, y de otras personas que se inviten oportunamente.

Art.12. La Catedral se adornará profusamente con acuerdo de la comisión encargada del tramo correspondiente a la Plaza mayor, y se pondrán los siales, tribunas y asientos que deban ocupar SS.MM., dignidades del estado y demás asistentes al solemne Te Deum de que adelante se hablará.

Art.13. Las tropas que deban formar la valla, los cuerpos destinados a la escolta, las salvas que deba hacer la artillería y todo lo correspondiente al ramo militar, se arreglará por el comandante de las armas, dándose noticia a las comisiones por conducto de la Prefectura política para que tengan el debido conocimiento.

Art.14. SS.MM. saldrán de la Teja para hacer su entrada a la Capital, acompañados de la Exma. Regencia y personajes que se fijen en el ceremonial respectivo.

Una descubierta de veinte batidores abrirá la marcha y a distancia proporcionada vendrá S.M. a caballo, seguido a corta distancia de los Sres. Regentes y demás personas que fije el ceremonial, por toda la carrera, hasta llegar a la esquina de la profesa, desde donde se hallará tendida la procesión hasta la puerta de catedral, en el orden siguiente:

A corta distancia, delante de S.M. el Emperador irán:

Los Sres. Sub-secretarios de Estado.

La comisión nombrada por la regencia de la Junta Superior de Gobierno y Asamblea de Notables.

Los Sres. Magistrados del Tribunal Supremo del Imperio.

Los Sres. Illmos. Arzobispos y Obispos con sus séquitos respectivos.

La comisión de la imperial Orden de Guadalupe.

Los Empleados de las seis Secretarías de Estado, presididos por los de la de Negocios Extranjeros, Empleados de las Administraciones de Rentas Generales, como Aduana, Correo, Papel Sellado y Contribuciones.

Bajo las mazas del Ayuntamiento, la misma Corporación, presidida por los Prefectos Político y Municipal, los Jueces del distrito, el Cabildo Eclesiástico de Guadalupe, los Párrocos de la Capital, la comisión de la Sociedad de Geografía y Estadística, las personas distinguidas que sean invitadas por la Prefectura Municipal.

Bajo las mazas del claustro de Doctores irá dicho claustro y los colegios, incluso los de Escribanos y Abogados.

Por el orden dicho entrará la comitiva a la catedral, para ir tomando sus colocaciones en los lugares que a cada corporación o persona le estén señalados, de lo cual cuidará el Maestro de ceremonias y la comisión respectiva. SS.MM. se bajarán al llegar a la banquetta frente a la puerta principal.

El Illmo. Sr. Arzobispo y el Cabildo Metropolitano recibirán a SS.MM., con la pompa prevenida para estos casos, acompañándoles hasta dejarlos en sus sitios respectivos.

En seguida tendrá lugar la augusta ceremonia de manifestar al Santísimo Sacramento y se cantará un solemne Te Deum, concluido el cual, emprenderá la comitiva su marcha por el orden en que entró para dirigirse al Palacio. SS.MM. harán el tránsito a pie hasta llegar al trono del Salón Principal, tomarán asiento, y S.M. hará la señal de que la expresada comitiva puede retirarse.

Art.15. A las seis de la tarde de ese mismo día se servirá en Palacio una mesa, si SS.MM. lo tuvieren a bien, a la que asistirán las personas que SS.MM. designen. El Maestro de ceremonias arreglará la etiqueta de la mesa, tomando las órdenes de S.M.

Los señores y señoras que se inviten de orden de SS.MM. a los fuegos, asistirán a los salones del Palacio hasta la hora en que se retiren SS.MM.

En la Plazuela de San Fernando, en la de San Pablo y en la Plaza Mayor habrá fuegos artificiales, que comenzarán a las nueve de la noche, y músicas que tocarán hasta las once.

Art.16. Al siguiente día tendrá lugar a la una de la tarde, el acto de la recepción oficial en la Sala del Trono, al que concurrirán, conforme a la etiqueta de Palacio, todas las autoridades y funcionarios públicos, a cuyo efecto el Maestro de ceremonias tomará las órdenes de S.M.

En los paseos de Bucareli y Alameda, que también se adornarán, se situarán las músicas militares, para tocar hasta las seis de la tarde, y habrá diversiones destinadas a complacer el pueblo.

Art.17. En la noche se dará una gran función teatral, poniéndose en escena una ópera compuesta por autor mexicano, escogiendo para desempeñarla los actores que más habilidad hayan manifestado, y decorando el escenario con propiedad y de manera que nada se omita para que todo sea con perfección.

La compostura interior y exterior del edificio será tan suntuosa cual corresponde al grande objeto a que se destina.

La concurrencia al teatro será escogida, señalándose por la prefectura política las familias que deben ocupar los palcos y las personas que han de asistir a las lunetas y balcones: se preparará un salón de desahogo para SS.MM., muy bien decorado, y en el que nada falte.

El recibimiento y la despedida de SS.MM. se harán por los Prefectos Político y Municipal, acompañados del Ayuntamiento y Maestro de ceremonias.

Art.18. El tercer día por la mañana habrá una gran parada, si las tropas que se hallaren ese día en la capital fuesen bastantes para ello, situándose estas en el Paseo de Bucareli, en donde si es del agrado de S.M., podrá pasarles revista, y en seguida marcharán a la Plaza Imperial para desfilas al frente del sitio en que se coloque S.M.

En la noche el Exmo. Ayuntamiento tendrá el alto honor de obsequiar a SS.MM. con un gran baile que se verificará en el edificio del Colegio de Minería, y para el cual serán especialmente invitadas por el mismo Exmo. Ayuntamiento las personas que deban concurrir.

Art.19. En los tres días se adornarán e iluminarán los edificios públicos, todas las casas de la ciudad, la catedral y templos, y con más esmero, las calles que se han de adornar para la entrada.

Para todos los puntos que abraza este programa se nombrarán comisiones especiales de señoras y señores reconocidos por su instrucción y buen gusto. Una comisión directiva, compuesta de varios miembros del Exmo. Ayuntamiento y de otras personas que se nombre, propondrán a esta secretaría para las siguientes comisiones:

- La compostura de las calles.
- La construcción de los arcos.
- La colocación de las músicas.
- El adorno del templo y tribunas.
- Los fuegos artificiales.
- Todo lo correspondiente a la función del teatro.
- Todo lo relativo al baile.
- Todo lo que pertenece al ramo de poesías.
- Al de iluminaciones.
- Al alojamiento de SS.MM. en la Teja.
- Todo lo relativo a la mesa que se ha de servir en Palacio, etc. etc.

La que ha de encargarse de arreglar los asientos en lo interior del templo para las personas convidadas, además de las de la comitiva, las que recibirán billete personal, quedando prohibida la entrada a las que no lo presenten.

Esta misma comisión cuidará de la colocación en el templo de las autoridades y personas de la comitiva.

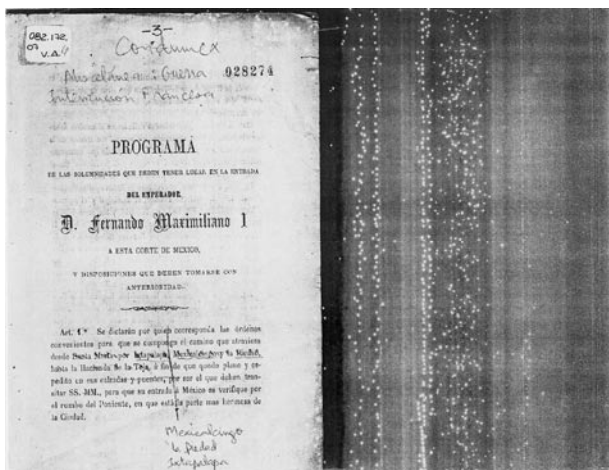
Secretaría de Estado y del despacho de Gobernación
México, abril de 1864.

J. M. González de la Vega.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, Esther y RAMÍREZ, Fausto (1995), *Testimonios artísticos de un período fugaz (1864-1867)*, México, Museo Nacional de Arte.
- AGUILAR Y MAROCHO, Ignacio (1969), *La familia enferma*, México, Editorial Jus.
- ARRANGOIZ, Francisco de Paula (1968), *México desde 1808 hasta 1867*, prólogo de Martín Quirarte, México, Editorial Porrúa.
- BLASIO, José Luis (1996), *Maximiliano íntimo. El emperador Maximiliano y su corte. Memorias de un secretario particular*, México, Editorial UNAM, (1ª edición 1905, París, Librería de la Vda. de C. Bouret).
- Colección de las composiciones poéticas inscritas en los arcos y arrojadas al paso de SS. MM. en la solemne entrada a la capital del Imperio (1864)*, México, Imprenta de Andrade y Escalante.
- CONTE CORTI, Egon Caesar (1927), *Maximilien et Charlotte du Mexique. 1860-1865. D'après les archives secrètes de l'empereur Maximilien et autres sources inédites*, Traduit par J. Vernay, Paris, Librairie Plon.
- Dramaturgia de las guerras civiles y las intervenciones (1810-1867)* (1994), estudio introductorio y notas de Vicente Quirarte, Paleografía de Mariana Pineda, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- DUPAVILLON, Christian y LACLOCHE, Francis (1989), *Le Triomphe des Arcs*, Paris, Gallimard.
- Escritos mexicanos de Carlota de Bélgica* (1992), recopilación y estudio preliminar de José N. Iturriaga de la Fuente, México, Banco de México.
- FOSSEY, Mathieu (1865), *Le Mexique*, Paris, E. Dentu, 3ème édition.
- GARCÍA CUBAS, Antonio (1904), *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas.

- KOLLONITZ, Paula (1984), *Un viaje a México en 1864*, traducción del italiano de Neftalí Beltrán, prólogo de Luis G. Zorrilla, México, FCE y SEP.
- QUIRARTE, Martín (1967), “La victoria” in *A cien años del triunfo de la República*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Dalmacio (1998), *Texto y fiesta en la literatura novohispana*, México, UNAM.
- SIERRA, Justo (1948), *Evolución política del pueblo mexicano*, México, UNAM, edición y notas de Edmundo O’Gorman, tomo XII.
- ZAMACOIS, Niceto de (1878), *Historia de México*, México, J. F. Parres y Compañía.
- ZORRILLA, José (2000), *Memorias del tiempo mexicano*, ed. y prólogo de Pablo Mora, notas de Silvia Salgado y Pablo Mora, México, Dirección General de Publicaciones, Conaculta.



VASCO PRATOLINI Y LA TRADICIÓN DEL CUENTO BOCCACCIANO: UN ANÁLISIS SOCIOCRTICO DE *LE RAGAZZE DI SANFREDIANO*

Sarah MALFATTI
(*Universidad de Granada, España*)

Palabras clave: Sociocrítica, Pratolini, Boccaccio, Neorrealismo, elementos anafóricos.

Resumen: Empezando por el evidente vínculo entre la obra de Pratolini y la tradición del cuento boccacciano, la perspectiva adoptada se fundará en el motivo de la recuperación, del uso y del abuso de discursos narrativos excluidos, relevando como la diferente utilización de temas y estructuras formales, y la relación del texto analizado con el cronotopo original, carguen semánticamente la novela. Intentaremos, a través de una lectura que tenga en cuenta determinados mecanismos como el calco estructural, el préstamo textual, la alusión (y otros componentes estructurales que funcionan como “elementos anafóricos”), de demostrar el nuevo estatuto de la novela derivado de la incorporación de lenguajes excluidos (sobre todo el lenguaje de Boccaccio), y de la reedición de prácticas significantes que rompen los horizontes de expectativa de los lectores, acostumbrados a una narrativa neorrealista políticamente comprometida. Considerando *Le ragazze di Sanfrediano* como una verdadera “encrucijada de textos en diálogo” podremos analizar la relación que el mismo texto entretiene con la Historia, literaria y no, y con el “nuevo”, con el cronotopo actual, evaluándolo como síntesis entre dimensión diacrónica y dimensión sincrónica: será el estudio de la referencialidad de la novela, de la tensión

dialéctica a la que están sometidos los elementos que componen la obra que nos permitirá evaluar el nuevo sentido no-realista producido por *Le ragazze*.

Mots-clés : Sociocritique, Pratolini, Boccaccio, Neo-réalisme, éléments anaphoriques.

Résumé : En commençant par les liens entre le travail de Pratolini et la tradition du conte de Boccaccio, on adoptera une perspective d'étude basée sur les thèmes du recouvrement, de l'utilisation et de l'abus des discours narratifs exclus. On soulignera comment l'utilisation de thèmes et de structures formelles différentes, avec la relation entre le texte analysé et son cronotope original, ont contribué à l'enrichissement du roman. À travers une approche qui tiendra compte des mécanismes tels que le calque discursif, l'emprunt textuel et l'allusion (avec d'autres composantes structurales qui ont la fonction d'éléments anaphoriques), on cherchera à démontrer comment le roman a développé des nouvelles significations, dérivées de l'incorporation dans sa structure même des langages précédemment exclus (surtout le langage de Boccaccio), et aussi du renouvellement de pratiques significatives qui ont détruit l'horizon d'attente des lecteurs accoutumés à un genre narratif politiquement engagé. Si on considère *Le ragazze di San Frediano* comme un véritable carrefour de textes qui dialoguent entre eux, on pourra bien analyser la relation que ce texte même entrelace avec l'Histoire, littéraire ou pas, et avec le « nouveau » et actuel chronotope, en le considérant comme une synthèse entre les dimensions synchroniques et diachroniques. L'étude de la fonction référentielle du roman et de la tension dialectique à laquelle les éléments qui constituent le roman sont soumis nous permettra de juger plus clairement la nouvelle signification neo-réaliste produite par *Le ragazze*.

Keywords: Sociocriticism, Pratolini, Boccaccio, Neo-realism, Anaphoric elements.

Abstract: Starting from the clear links between Pratolini's work and the tradition of the boccaccian tale, the perspective we have adopted will be based upon the motif of the retrieval, use and abuse of excluded narrative discourses. We shall underline how a different use of themes and formal structures, as well as the relationship between the text being analysed and its original cronotopos, contribute towards a semantic enrichment of the novel. Through a reading which will take into account mechanisms such as textual "calcos" (textual discursive indexes), "textual loans", allusions (and other structural components which operate as "anaphoric elements"), we shall attempt to demonstrate how the novel acquires a

new *status*, deriving from the incorporation in its structure of excluded languages (mostly Boccaccio's language), as well as from the reenactment of meaningful practices in a way which undermines readers' expectations, accustomed as they were to a certain type of politically committed neo-realist narrative. If we consider *Le ragazze di Sanfrediano* as a veritable "crossroad of intercommunicating texts", we shall be able to analyse the relationship which this very same text establishes with History, literary or otherwise, as well as with the "new", current cronotopos, thus evaluating it as a synthesis of diacronic and sincronic dimensions. The study of the novel's referentiality, of the dialectic tension to which the elements that compose the work are submitted, shall allow us to better grasp the new no-realist meaning produced by *Le ragazze*.

INTRODUCCIÓN

La obra

Ya a partir de su publicación *Le ragazze di Sanfrediano*, un cuento largo¹ que Pratolini escribe en la segunda mitad del año 1948, ha sido considerado una obra de menor impacto y calidad dentro de su producción.

Esta opinión, ampliamente compartida entre público y crítica, se funda en unos aspectos de la obra misma, sobre todo en algunas características formales y temáticas, que la ponen en un nivel diferente no únicamente con respecto a la épica popular de novelas como *Cronache di poveri amanti*, sino también con respecto a las primeras obras de carácter memorialístico (*Il tappeto verde*, *Via de magazzini*).

Sin alejarse de los escenarios que le son familiares, o sea las calles y los barrios típicos de la Florencia más pobre y popular, el autor elige como escenografía, y casi como un personaje más, un barrio

¹ La obra ha sido definida, indiferentemente, novela, novela breve o cuento largo, y así la definiremos a lo largo del análisis; (V. Pratolini, 1992).

del que nunca había hablado, un barrio en que no se conservan sus recuerdos y sus memorias; elegir Sanfrediano como fondo es el primer paso hacia un evidente cambio de registro narrativo: ahora su mirada es más libre de las constricciones temáticas impuestas por el género autobiográfico y, como veremos, por la política cultural vigente, y se puede mover en la dirección de una narración lejana de los tonos dramáticos y políticamente comprometidos exigidos por la poética neorrealista.

Será en efecto este aspecto lo que someterá *Le ragazze* a las críticas más severas, críticas que, ignorando el aspecto provocador de la irreverente estructura y de la ausencia, no casual, del aspecto político y moralizador, llegarán a definir la obra como un simple juego literario sin ningún valor sino el de ser un gracioso *divertissement*.

El texto nace de hecho sin ninguna pretensión por parte del autor, que lo escribe en una época para él económicamente difícil, empujado por la necesidad de dinero, y sin embargo veremos cómo su forma peculiar y su apariencia de divagación intelectual pueden disimular una provocación directa a la severa mirada de la política hacia la vida cultural italiana en la segunda posguerra.

A partir de 1943, año en que, en el ámbito cinematográfico, se empieza a hablar de neorrealismo, la definición se va adaptando también a la literatura, donde indicará, más que una corriente literaria o una escuela, unas constantes temáticas y formales. Una de las características más evidentes será la atención a la reciente Historia italiana, un tema que cada autor tratará, en sentido estilístico y lingüístico, de manera diferente (G. Fenocchio, 2004): en la obra de Pratolini la constante será representada por la atención al compromiso social y por la fe en la función civil y pedagógica de la literatura, en la palabra escrita como forma de participación en la reconstrucción de la sociedad italiana después de la segunda guerra mundial.

Sin embargo en la obra que vamos a analizar, obra en la que seguimos encontrando los rasgos realistas de atención a lo cotidiano, falta completamente la política como eje de la narración: en la novela la dimensión ideológica, la Historia y la política son simplemente un pretexto, no tienen nada que ver con la maduración de los personajes. Es como si el autor insertara en un contexto neorrealista una aventura que de hecho se aleja de lo real y que, por lo menos aparentemente, tiene como único objetivo la diversión de los lectores.

A nivel estructural *Le ragazze di Sanfrediano* se compone de 14 breves capítulos unidos por una secuencialidad no necesariamente causal que recuerda el montaje de una obra cinematográfica, casi como si el autor moviese su cámara para focalizarse en el personaje o en el episodio que quiere analizar, e introducidos por títulos tal vez alusivos, o gnómicos, pero siempre muy irónicos.

Pratolini nos cuenta una historia ligera, de sabor antiguo, diferente de su producción tanto en el tema narrado, las aventuras amorosas de un joven guapo y arrogante y la burla que sus chicas organizan para escarmentarlo de su actitud, cuanto en la manera de contarlo, que el autor florentino recupera de los cuentos del siglo catorce y sobre todo del *Decameron* de Boccaccio.

Premisa metodológica

Antes de proceder al estudio del texto es oportuno añadir algunas premisas metodológicas útiles para ilustrar los instrumentos y las direcciones teóricas utilizadas en el análisis.

Empezando por el evidente vínculo entre la obra de Pratolini y la tradición del cuento toscano, la perspectiva adoptada no será la de la búsqueda de fuentes o de influencias literarias: el punto de vista se fundará de hecho en el motivo de la recuperación, del uso y del abuso de discursos narrativos excluidos, revelando cómo la diferente utiliza-

ción de temas y estructuras formales, y la relación del texto analizado con el cronotopo original, carga semánticamente la novela.

Esta carga semántica deriva justamente del antiguo uso y de la precedente colocación y, como veremos, no pertenece exclusivamente a los elementos lingüísticos y textuales prestados, sino también al nuevo discurso adoptado por el autor: gracias a la duplicidad y al encuentro se puede instaurar un diálogo que permitirá una nueva semiósis, un nuevo proceso de significación.

Considerando la novela como una verdadera “encrucijada de textos en diálogo” (A. Gómez-Moriana, 1982: 193) podremos analizar la relación que el mismo texto mantiene con la Historia, literaria y no, y con el “nuevo”, con el cronotopo actual, evaluándolo como síntesis entre dimensión diacrónica y dimensión sincrónica: será el estudio de la referencialidad de la novela, de la tensión dialéctica a la que están sometidos los elementos que componen la obra, y no, como hemos dicho antes, la búsqueda de fuentes literarias y posibles influencias, lo que nos permitirá un mejor juicio del sentido no-realista producido por *Le ragazze*.

Intentaremos, a través de una lectura que tenga en cuenta determinados mecanismos como los del calco estructural, del préstamo textual, de la alusión y de otros componentes estructurales que funcionan como “elementos anafóricos” (A. Gómez-Moriana, 1980: 35), de demostrar el nuevo estatuto de la novela derivado de la incorporación de lenguajes excluidos y de la re-edición de prácticas significantes que rompen los horizontes de expectativa de los lectores, acostumbrados a una narrativa neorrealista políticamente comprometida.

Este nuevo contexto, es decir este uso posiblemente anti-neorrealista (en el sentido de no ideologizado), somete las antiguas formaciones discursivas ejemplificadas en los cuentos de Boccaccio a nuevas inflexiones, reelaboraciones que vendrán ejemplificadas a través de evidentes vínculos estructurales y temáticos con la tradición boccac-

ciana y con la misma producción artística de Pratolini precedente a *Le ragazze di Sanfrediano*.

No se tratará de encontrar en el texto una mera “re-producción mecánica de un modelo tradicional institucionalizado, con la adhesión al mismo (y a su sistema de valores) que tal re-producción implicaría” (A. Gómez-Moriana, 1982: 192) sino más bien se buscarán aquellos elementos, textuales, temáticos y estructurales, que han dado vida a un espacio dialógico dentro del cual será posible entender este nuevo sentido no-ideologizado producido por esta referencialidad cruzada.

A esta polifonía tendremos sin embargo que añadir otro referente más, no inmediatamente visible en el texto pero quizás por esta razón todavía más influyente: no encontraremos, en la novela analizada, referencias directas a la producción discursiva contemporánea, e intentaremos demostrar cómo esta misma ausencia contribuye de manera fundamental a la semiosis textual.

Gracias a los citados conceptos de interdiscursividad, de calco, y gracias también a todos los elementos anafóricos que buscaremos identificar en el texto pratoliniano, se intentará reevaluar la novela en su relación con la cultura política y literaria del neorrealismo, subrayando la distanciada actitud del autor con respecto a la tendencia moralizante y caracterizada ideológicamente del filón literario de la épica popular, un género que él mismo utilizó en la mayoría de su producción artística.

ANÁLISIS

Vínculos estructurales

La idea clave para hablar de los vínculos estructurales que la novela pratoliniana mantiene con el *Decameron* de Boccaccio es la

de calco, y en particular de calco estructural: utilizándolo como punto de partida podemos interpretar el texto a través de los modelos narrativos del cuento boccacciano, utilizando a este propósito las categorías indicadas por Baratto con respecto al *Decameron* (M. Baratto, 1970), y viendo cómo estas categorías se reproducen, tal vez con algunas diferencias, en el texto de Pratolini.

Para después concentrarnos en los calcos más evidentes, es oportuno empezar por una diferencia: la obra que estamos analizando no parece, en efecto, corresponder completamente a la forma típica del cuento tradicional toscano. Este género, de hecho, muestra la tendencia a excluir las pausas de la narración, interrupciones y digresiones que, en cambio, nuestro autor introduce en la exposición de los hechos. La interrupción de la narración parece ser de toda manera la única solución formal que aleja *Le ragazze* de la matriz boccacciana, y de hecho lo hace solo aparentemente, dado que el mismo Boccaccio solía utilizar una ordenación del texto que permitía el abrirse de episodios caracterizados por una cierta autonomía narrativa.

Pratolini crea en efecto un discurso narrativo que recalca la lógica formal y estructural de lo que Baratto, analizando los cuentos del *Decameron*, define el “cuento-novela” (M. Baratto, 1970). La composición del cuento se rompe para abrirse en cuadros técnicamente delimitables, y la historia sigue, en una sucesión de eventos más o menos complejos, una progresión interna que casi siempre corresponde a la historia de un individuo: en el caso de *Le ragazze* es la historia de Bob, el “casanova” del barrio. La definición no se limita a indicar la diferente medida del texto con respecto a la novela en sentido moderno, sino subraya cómo Pratolini efectúa una representación circunscrita por un preciso horizonte espacio-temporal, limitado aunque, como veremos, atemporal; dentro de este espacio se mueven actores con un papel profundamente caracterizado y con la apariencia de “tipos”, máscaras casi arquetípicas prestadas por la

tradición, tan diferentes de los politizados protagonistas de la épica neorrealista y popular como diferente es el sentido de la Historia que pertenece, como fundamento narrativo y primer motor de la acción, a este género.

He aquí un ejemplo de cómo el autor caracteriza a sus protagonistas, en este caso Bob, el “casanova”:

Era un cavalier servente di periferia, che soffocava con la sua bellezza e improntitudine, il ridicolo del suo ruolo stando invidie, passioni, amarezze. [...] La sua fantasia, come il suo ingegno, era limitata, non gli permetteva né di approfondire il gioco né di variarlo, le sue emozioni gli bastavano quelle che erano, tutte esterne, di vanità e sufficienza. (V. Pratolini, 2005: 57-58)

[...]oggettivamente considerato, egli era un giovane soltanto vanesio, avventuroso ma con misura, che calcolava il limite della propria spavalderia: un piccolo Casanova di suburbio, a cui mancava, oltre il genio e la spericolatezza, la virtù originale del grande amatore: l'esigenza e l'ansia di possesso. (V. Pratolini, 2005: 60)

Coherentemente con la impostación del cuento boccacciano, los personajes vienen descritos por el autor como si actuaran un papel ya escrito; a partir del momento en que vienen presentados al lector, son figuras inmediatamente explícitas, cuya conducta es inevitable y previsible. Es evidente cómo este tipo de retrato no coincide con la tendencia al análisis psicológico de la narrativa del siglo XX, ni tampoco al modelo investigativo de inspiración científica de la novela realista.

Son muchos los elementos estructurales que Pratolini recalca de los cuentos del *Decameron*, y dentro de este conjunto de modos

narrativos podemos citar dos categorías que de manera quizás más evidente que las demás funcionan de referencias anafóricas para los lectores: evocando mecanismos narrativos que pertenecen a una tradición literaria común se pone en marcha una reacción mnemónica a largo plazo que vive de este sentido anafórico transtextual.

En *Le ragazze di Sanfrediano* Pratolini utiliza por lo menos dos motivos relacionados con esta función, y son la técnica de la comedia y la del contraste (“*commedia*” y “*contrasto*”): el cuento-comedia creado por Boccaccio se resuelve, según el análisis de Baratto, en una pulsión al cuento “escenificado”, con una estructura teatral que se desarrolla paralelamente a la historia contada, y que al final resulta compuesto por cuadros ordenados cuya sucesión está sometida al tiempo escénico. La peculiaridad de esta técnica boccacciana, la misma peculiaridad estructural recalcada por Pratolini, será la inmediata revelación del carácter de los personajes por un retrato esencial (con características otra vez anafóricas) que revela la “tipología” de los protagonistas, un retrato que será sucesivamente enriquecido por los episodios antes mencionados.

Utilizando la técnica del contraste Pratolini recalca una estructura narrativa muy antigua, fundada en una visión maniqueísta del mundo, de los valores y de las relaciones humanas: el autor recupera parcialmente (quitándole por supuesto el fervor religioso que caracterizaba la formación discursiva original) los motivos básicos, es decir aquella idea de encuentro de individuos como representación de encuentro entre diferentes valores religiosos y morales.

En la recuperación de una estructura tan marcadamente ideologizada y profundamente influenciada por una radical visión religiosa, y en el uso de este mecanismo expresivo para contar una aventura ligera y sin ningún objetivo moralizante o choque trágico entre opuestas visiones teológicas, se nota la voluntad de Pratolini de

alejarse, aprovechando de la reacción divertida y al mismo tiempo extrañada por esta irónica subversión de una categoría discursiva tradicional, de aquél lenguaje neorrealista del que se había apoderado la política cultural.

VÍNCULOS TEMÁTICOS

La evidente y edificadora interdiscursividad del texto en cuestión no se ejemplifica solamente analizando los frecuentes calcos estructurales, sino también a través de unos préstamos que permiten la renovada utilización de situaciones, motivos, ejes temáticos típicos del cuento boccacciano en un marco, social y literario, que ve la poética neorrealista como la única práctica cultural posible.

Otra novedad relevante en relación a la poética habitual del autor es el divertido final de la novela, una conclusión que desde el punto de vista ideológico-temático, y también estructural, parece ser más apropiado a un cuento que no a una novela, ya sea de marco cronaquístico o épico.

Tomamos como referencias algunas novelas precedentes, también muy diferentes entre ellas, como *Il Quartiere*, *Cronache di Poveri Amanti*, *Un eroe del nostro tempo*: aunque sean claras las diferencias temáticas, los finales de estas tres obras siguen teniendo algo en común, es decir el hecho de no cerrar la historia, dejarla abierta a una posible solución o por lo menos permitir al lector imaginar una posible prosecución de la aventura narrada (no importa si en sentido de una redención o de una definitiva condena), ya sea esta un final o el principio de un nuevo ciclo de vidas. En la primera de las obras citadas, *Il Quartiere*, publicada en 1945, Pratolini hace volver el protagonista Valerio, después de una larga ausencia, en el antiguo barrio teatro de su juventud, subrayando la ciclicidad de los acontecimientos y sin embargo dejando entender, por las mis-

mas palabras del personaje, que su experiencia no se acabará con el final de la novela.

También la novela protagonizada por Sandrino, *Un eroe del nostro tempo* (obra que el autor acababa de terminar cuando se puso a escribir *Le ragazze*), parece no terminar: Pratolini deja a su propio protagonista suspendido entre la crueldad de su pasado fascista y la perspectiva de una redención. El joven mata a la devota Virginia y se aleja de la escena sin añadir nada más acerca de su futuro: el autor no nos dice si el futuro de este héroe, cuya personalidad está tan vinculada a los acontecimientos históricos, se halla marcado sin remedio por una profunda mezquindad o si puede finalmente salvarse, pero al mismo tiempo el hecho de no especificar nada acerca de él permite al lector construir su propio final, abrir la historia contada a un futuro eventual.

Ya con estos dos ejemplos resulta evidente cómo el autor abandona completamente, en las páginas finales de *Le ragazze*, este impulso hacia el futuro que permitía insertar la vida de los personajes en la ciclicidad de la Historia.

La narración de la vida de Bob y de las chicas termina en realidad con una idea de repetición concretada en la parcial recuperación del honor del protagonista, pero gracias a la comparación con las obras que hemos citado, podemos observar cómo las aventuras en Sanfrediano se concluyen completamente dentro del mismo cuento. La historia narrada se acaba con el castigo (la burla) y la boda, con la vuelta a la normalidad del barrio: es una conclusión ésta que no deja la mínima posibilidad de desarrollo o de abertura hacia el futuro, que no permite, en su idea de repetición, el mudar de los tiempos y de los fondos históricos.

Lo que acabamos de describir es un ejemplo que puede aclarar muy bien la actitud del autor y su voluntad de alejarse del compromiso histórico y político: si no utiliza los rasgos temáticos neorrealistas,

si pone en primer plano el episodio en sí mismo reproduciendo los mecanismos narrativos de los cuentos del *Decameron* (y abandonando la estrecha relación con la Historia y la crónica en la que hasta entonces se había identificado), es porque simplemente quiere contar la divertida aventura de un casanova de barrio, un cuento que resultará, precisamente por su aparente simplicidad, irónicamente polémico con el poder político de una cultura comprometida.

El préstamo temático se observa a lo largo de toda la novela, y resulta evidente sobre todo en algunos pasajes clave: uno de los temas fundamentales de la narrativa de Boccaccio, eje temático, por ejemplo, de los cuentos de la primera jornada del *Decameron*, es el tema de la inversión, y en particular la variante que prevé que el engañador pase a ser el engañado, en un radical cambio de papel. Esta técnica narrativa se basa en una estructura relativamente simple pero eficaz, que propone un resultado contrario a lo esperado, y preparado a lo largo de toda la narración, por el protagonista.

En el caso del personaje de Bob, Pratolini toma prestada, casi literalmente, la idea expresada por Boccaccio al principio de la segunda jornada:

Spesse volte, carissime donne, avvenne che chi altrui sé di beffare ingegnò, e massimamente quelle cose che sono da reverire, s'è con le beffe e talvolta col danno sé solo ritrovato (G. Boccaccio, 1992: 132).

Lo que el lector encuentra en *Le ragazze* es exactamente lo mismo: seguro de poder mantener el poder adquirido sobre todas sus chicas, y de que sus mentiras no puedan ser desveladas, el protagonista cae en una ingeniosa trampa organizada por las que creía ser sus “víctimas”, jóvenes enamoradas incapaces de rebelarse. Como los protagonistas del cuento quinto de la primera jornada, o el noveno de la segunda, Bob representa un “tipo” cuya comicidad está clara a

partir de las primeras páginas: todos los detalles descriptivos están al servicio de los hechos.

La comicidad, en un sentido muy diferente al de las poéticas de la ironía del siglo XX, es un motivo que sin duda alguna Pratolini toma prestado del cuento del siglo XIV, y este préstamo resulta evidente en algunos contenidos, en algunos expedientes como lo de la despiadada befa final. El autor del *Decameron* llega a punir con la burla a los necios, casi en un acto de cruel venganza contra la estupidez en nombre de su sentido social, y lo mismo se hace en Sanfrediano para castigar a quien no ha respetado la más elemental convención de la fidelidad amorosa. Parece relevante, como nota Padoan en su análisis *Il Boccaccio, Le Muse, Il Parnaso e L'Arno* (G. Padoan, 1978), que en el *Decameron* las mujeres no son nunca, o casi nunca, víctimas de un engaño, o espectadoras pasivas de los hechos, sino que se presentan como el verdadero motor de toda la acción: esta marcada alusión al poder de los personajes femeninos, y al aspecto más malicioso de este poder, constituye otra referencia al texto con el que Pratolini dialoga, y lleva al lector, guiado por estos indicios vinculados a un conocido referente transtextual², a un ulterior desplazamiento, a un alejamiento de su expectativa primaria.

El componente sexual de la befa, por ejemplo, en el interior de su matriz cómica, se distingue de la sensualidad del protagonista de su precedente novela, *Un eroe del nostro tempo*: ahora la malicia, que aquí es tan ruidosa y popular, no parece un medio más para conocer psicológicamente a las chicas y penetrar sus características más profundas, sino un elemento folklórico superficial que alude

² “[...] contextos que [...] constituyen presupuestos de información sin los cuales la comunicación quedaría bloqueada por falta de un código común al emisor que narra y al destinatario que oye la anécdota”, (A. Gómez-Moriana, 1980:137)

bastante abiertamente a la poesía realista y burlesca de la tradición toscana.

La tensión dialéctica entre la antigua práctica discursiva, caracterizada por un determinado uso social, y la nueva función que le atribuye Pratolini utilizándola en clave irónica, acaba sugiriendo al lector otra comparación: como ya hemos anticipado, el presente texto se diferencia con respecto a los demás de la producción pratoliniana, por el papel inusual del motivo político. En la mayoría de las precedentes novelas la inspiración ideológica se considera la cara fundamental de la caracterización de los personajes: la trama y todos los acontecimientos están sometidos sin remedio a este tipo de motivación y de elección. Los jóvenes protagonistas de *Il Quartiere*, por ejemplo, consideran la política como eje de su desarrollo personal, y de la política misma depende que se vuelvan adultos.

En la novela que estamos analizando la maduración de los protagonistas, si de maduración podemos hablar, es totalmente relacionada a las circunstancias, a la contingencia, y no a un recorrido interior lleno de obstáculos y elecciones; los acontecimientos históricos o los hechos políticamente relevantes son simples pretextos para la narración, así como la superficial participación en el movimiento de la Resistencia antifascista por parte del protagonista es una ulterior excusa para confirmar la tipología tradicional del personaje mediocre y pálido.

La ideología parece no cruzar nunca la vida de estos jóvenes, como mucho aparece en sentido escenográfico, como una costumbre necesaria para ser respetado en el barrio pero vacía a nivel de contenidos y de acción: esta actitud revela un consciente alejamiento de la realidad contemporánea, inscrito en la constante y voluntaria evocación de un pasado tradicional común, un pasado del que pueden participar, gracias a una competencia semiótica ampliamente compartida, el autor y sus lectores actuales, “un patrimonio cultural

común al autor y al lector ideal del texto, lo que permite presuponer la información necesaria a su lectura en la escritura o composición del mismo” (A. Gómez-Moriana, 1982:193).

CONSIDERACIONES FINALES

La idea de que un enfoque políticamente alineado sea el único posible, y útil, en un marco social como el de la post-Resistencia, refleja una precisa formación ideológica que se manifiesta en la producción discursiva de matriz neorrealista: la práctica discursiva vigente es la de la reflexión política, de la epopeya popular contada sobre todo por intelectuales afines al PCI (Partito Comunista Italiano), y es una práctica regulada por una orden discursiva cuyas reglas y costumbres sociales prevén un fuerte interés por la Historia vivida, examinada con atención y descrita alejándose del formalismo estético y recuperando, en la exactitud y en el interés por el documento, el modelo del realismo decimonónico.

Esta vez el diálogo con la orden discursiva vigente, con las formas y las sobreestructuras de referencia se ha interrumpido, por lo menos aparentemente, en su sentido de apropiación y re-utilización, para ser sustituido por otro diálogo; hemos observado cómo el autor recupera, a través de calcos y préstamos, unos discursos narrativos heredados por una determinada tradición literaria que es la del cuento toscano, con trayectorias sociales e ideológicas³ diferentes de las suyas: recalcando la estructura argumentativa y la manera de narrar de Boccaccio, para contar una historia cuyo fondo cronológico es la contemporaneidad, excluye de manera radical la

³ Analizando el *Decameron* Padoan observa cómo persiste, en todos los cuentos, una moral evidentemente burguesa, pragmática, fundada esencialmente en el principio de utilidad, (G. Padoan, 1978)

relación con la Historia y, como consecuencia, aleja su novela del marco neorrealista (el marco de aquella cultura considerada oficial, necesaria, útil).

Los hechos narrados en *Le ragazze* se refieren a un determinado momento histórico, los años inmediatamente siguientes a la segunda guerra mundial, pero mecanismos como los que hemos citado, los calcos estructurales, los préstamos, las alusiones etc., hacen que la historia contada resulte atemporal, casi un *topos* sin necesidad de colocación cronológica, y es precisamente este aspecto el que marca sin dudas la diferencia con su precedente (y, aunque de manera diferente, con su posterior) producción.

Se percibe de hecho que la sincronía (es decir la contemporaneidad de los acontecimientos narrados al autor y a sus lectores de 1949) sugerida por las pocas referencias a la guerra o a la Resistencia, es meramente superficial, aparente.

Para ejemplificar este enfoque pensamos en cómo Pratolini, en las primeras páginas de la novela, cita de manera explícita, introduciendo y describiendo el barrio de Sanfrediano, dos protagonistas de los cuentos de Boccaccio, personajes con una determinada carga semántica vinculada no solamente a sus papeles en el *Decameron*, sino también a toda una serie de relaciones creadas a lo largo de una tradición secular:

I pochi dei suoi che si meritano una gloria tutta umile e maligna, continuano a esistere, Buffalmacco e il Burchiello sono vivi. Quelle stesse donne e fanciulle di cui le novelle e le cronache antiche sono piene: belle, gentili, audaci, sfrontate[...] (V. Pratolini, 2005: 12)

Se pasa de inmediato a una referencialidad distinta, también inteligible por ampliamente presente en la memoria de los lectores,

pero que no pertenece a la poética del poder vigente, no es, dado el contexto político-cultural, “normal”.

Los expedientes que permiten el mecanismo de anáfora transtextual recuerdan, participando esta vez de la linealidad sintagmática del texto⁵, su propia distancia respecto a una determinada narrativa: podemos, en este sentido, hablar de una triple referencialidad que, por lo que tiene que ver con el discurso neorrealista, funciona *in absentia*. El eco de los discursos narrativos se hace evidente, quizás más que en otros casos, siendo ausente; es, de hecho, la exclusión aparente de un interlocutor lo que probablemente renueva el sentido de la novela: si nos concentramos en este vacío, en la falta de compromiso político, vemos cómo este mismo “no-dicho” es responsable de una producción de sentido y revelador de una contradictoria complejidad social.

Acercarse al texto mirando la utilización hecha de su correlativo narrativo, el cuento boccacciano, nos ha podido explicar cómo la selección de determinados elementos, y la fidelidad al modelo demostrada en la combinación de los mismos, constituyen, en un marco de interdiscursividad que incluye todo el texto, un cambio de registro narrativo no ideológicamente neutral, y por lo tanto socialmente y políticamente representativo.

La nueva formación discursiva que nace de este cruce parece ser testimonio vivo y activo, según hemos dicho, de un polémico alejamiento del poder cultural afirmado, de la necesidad vinculante

⁴ “La alusión o motivo insinuado por evocación no suele inscribirse en la historia como función de la misma. Más bien rompe su linearidad sintagmática, haciendo que el lector pase de la memoria a corto plazo, la que permite seguir el hilo conductor del relato, a la memoria a largo plazo, la que permite identificar la referencia evocada por alusión” (A. Gómez-Moriana, 1982: 193).

de una literatura comprometida y pedagógicamente relevante, cuya función, en la fe de la mayoría de los intelectuales, perderá muy pronto su valor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATTO, M. (1970), *Realtà e stile nel Decameron*, Venezia, Neri Pozza Editore.
- BOCCACCIO, G. (1992), *Decameron*, V. BRANCA ed., Torino, Einaudi.
- FENOCCHIO, G. (2004), “Il Novecento. Dal Neorealismo alla Globalizzazione”, en *Letteratura Italiana*, dirigida por E. RAIMONDI, Milano, Bruno Mondadori.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (1980), “La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Montreal, Vol. IV, Nº 2.
- (1982), “La evocación como procedimiento en el *Quijote*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Montreal, Vol. VI, Nº 2.
- (1997-1998), “Triple dimensionalidad del cronotopos bajtiniano: diacronía, diatopía, diastratía”, en *Acta poetica*, 18/19.
- PADOAN, G. (1978), *Il Boccaccio Le Muse Il Parnaso e L'Arno*, Firenze, Leo S. Olschki Editore.
- PRATOLINI, V. (2005), *Le ragazze di Sanfrediano*, Milano, Mondadori.
- (2005a), *Il Quartiere*, Milano, Mondadori.
- (1993), *Cronache di poveri amanti*, en V. PRATOLINI, *Romanzi*, F. P. Memmo ed., Milano, Mondadori.
- (1993), *Un Eroe del nostro tempo*, en V. PRATOLINI, *Romanzi*, F. P. Memmo ed., Milano, Mondadori.

PULLINI, G. (1953), “Ritratti critici di contemporanei: Vasco Pratolini”, en *Belfagor*, Firenze, VIII, 8, 10 settembre, pp. 553-567.

DEL AMOR ROMÁNTICO AL AMOR EFÍMERO: HACIA EL *MONITORING* DEL DISCURSO AMOROSO EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

Karolina KUMOR
Katarzyna MOSZCZYŃSKA
(*Universidad de Varsovia, Polonia*)

Palabras clave: *Monitoring*, discursos amorosos, lógica cultural, crítica de ideología.

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo realizar el *monitoring* (Malcuzyński, 1991) de los discursos amorosos codificados en la obra de Paloma Pedrero. Al combinar el análisis de los discursos literarios y sociológicos con la crítica de la ideología, se enfocan las relaciones recíprocas entre “lo dado”, “lo proyectado” y “lo creado” que se inscriben en el texto artístico. Se intenta averiguar distintas visiones del amor, así como la relación entre los usos amorosos y la lógica cultural dominante. Mientras que el mito del amor romántico conduce a las protagonistas bien al fracaso, o bien al sumergimiento en el mundo de la fantasía, el amor “efímero” o “líquido”, que no permite establecer una relación duradera y sólida, es la secuela directa del consumismo tan criticado por Pedrero en todas sus obras.

Mots-clés: *Monitoring*, discours amoureux, la logique culturelle, l'idéologie critique.

Résumé: Ce travail vise à faire le *monitoring* (Malcuzyński, 1991) discours amoureux codés dans l'œuvre de Paloma Pedrero. En combinant l'analyse des

discours littéraires et sociologiques avec la critique de l'idéologie, on concentre les relations entre «le donné», «le devrait» et «le créé» inscrits dans le texte artistique. On cherche différentes visions de l'amour entre les usages amoureux et la logique culturelle dominante. Alors que le mythe de l'amour romantique mène les protagonistes à l'échec, ou à se plonger dans le monde de la fantaisie, l'amour «éphémère» ou «liquide», qui ne permet pas une relation longue et solide, est la séquelle directe la surconsommation si critiquée par Pedrero dans toutes ses œuvres.

Key words: *Monitoring*, love discourses, cultural logic, critique of ideology.

Abstract: The aim of this paper consists in *monitoring* (Malcuzyński, 1991) love discourses encoded in Paloma Pedrero's theatre. Thus, it combines the analysis of the literary text with elements of sociology and critique of ideology by focusing not only on love tropes, but also by highlighting connections linking love narratives to the cultural logic of the contemporary society. Whereas the myth of romantic love leads Pedrero's characters to failure or to the world of fantasy, the "ephemeral" or "liquid" love, which does not allow for establishing a more solid and durable relationship, is a direct consequence of consumerism, criticized by the playwright in all her dramatic production.

Como es bien sabido, la sociocrítica se fundamenta en la premisa sobre la vinculación entre la literatura, el análisis de discursos y la ideología, asumiendo que toda práctica sociocultural es *–ex definitione–* necesariamente interdisciplinaria y transdiscursiva (Cros, 2002, 2009). En esto enraíza el *monitoring*, una concepción de la semiótica social comparada propuesta por M.-Pierrette Malcuzyński (1991). El *monitoring* de los discursos requiere una capacidad crítica por parte del escritor y el lector que permita distinguir y elaborar discursos, así como escoger las prácticas semióticas adecuadas para identificar y especificar el sentido en el cruce de las dimensiones socio-históricas. En otras palabras, el *monitoring* requiere una toma de posición en relación con la circulación y la producción de discursos, que se produce en el "umbral", en la frontera común donde interactúan y se negocian los discursos.

Se busca, en primer lugar, interpelar la polifonía discursiva de manera comprensiva, trabajando, por una parte, las interacciones dialógicas intersubjetivas, las que definen las relaciones entre diversos sujetos, los cuales, a través de su práctica (textual) manipulan materiales discursivos igualmente diversos y no sólo lingüísticos y, por la otra, las relaciones dialécticas entre los sujetos y sus objetos [...] el *monitoring* requiere de una teoría de la mediación que remita no sólo a la circulación de los discursos, sino también a su producción y a su materialización, en el seno de un estado de sociedad dado (Malcuzyński, 2006: 24-25).

Recurriendo a la teoría interdisciplinar de Malcuzyński (1991, 1993, 2006), nos proponemos, pues, realizar el *monitoring* de los discursos amorosos codificados en la obra de Paloma Pedrero, una de las dramaturgas más emblemáticas de la escena española actual (Harris, 1994; Serrano, 1999; Zatlín, 1990; Floeck, 1995; Fagundo, 1995). La problemática de la lógica amorosa ocupa un lugar privilegiado en su teatro y lo que suscita el interés particular de la autora es cómo dicha lógica se proyecta a través de distintas prácticas culturales sobre la vida de la mujer. Las preguntas que vamos a plantearnos en el presente *monitoring* del discurso son las siguientes: ¿qué visiones del amor están codificadas en los textos dramáticos de la autora?, ¿cómo se relacionan los usos amorosos entre sí?, ¿cuál de ellos ocupa un lugar hegemónico y cómo se relaciona con la lógica cultural dominante? ¿tiene el amor en el teatro de Pedrero un carácter subversivo, o, al contrario, propugna las ideas más conservadoras?

Entre las obras de Pedrero que elaboran el discurso amoroso destaca en primer lugar *Besos de lobo*, cuya acción se desarrolla en un ambiente rural, fuertemente marcado por la ideología patriarcal.

Como advierte Harris, se trata de “un microcosmos de la sociedad patriarcal que determina que las posibilidades de la mujer dependen de sus relaciones con los hombres” (Harris, 1994: 120). Ana, después de una larga estancia en la ciudad, vuelve a su pueblo natal para quedarse en casa de su padre. Este quiere casarla lo antes posible, pero pronto descubre que su hija vive una fantasía en la cual ella misma se ha otorgado el papel de heroína romántica que espera la llegada de su prometido. Aunque la espera se prolonga durante muchos años, la protagonista rechaza la posibilidad de crear una relación verdadera con Camilo, su antiguo pretendiente, sumergiéndose cada vez más en el mundo de la imaginación:

Ana. –No volveremos a vernos.

Camilo. –¿Por qué? Explícame por qué.

Ana. –Estoy esperando a alguien.

Camilo. –¡No estás esperando nada! ¡Nadie puede serle fiel a un fantasma! [...]

Ana. [...] Ayer, justo ayer, recibí una carta suya. Está ahorrando mucho y vendrá pronto.

Camilo. –No es cierto. Sé por Luciano que te inventas tú estas cartas (Pedrero, 1987: 27-28).

Esta huida hacia lo imaginario es una forma de oponerse a la realidad opresiva y rechazar el rol tradicional de la mujer que le intenta imponer su padre. Para ello, la muchacha se aferra al gran mito del amor romántico buscando en él una vía de liberación. Ahora bien, ¿hasta qué punto el amor romántico puede ser hoy en día “una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria” (Alberoni, 1980)?

Recordemos que el amor romántico se desarrolló en el siglo XVIII, fusionando los ideales del amor místico y reflexivo cristiano con los elementos del amor cortés y amor pasión para crear una gran

narrativa moderna. Sin duda, estaba estrechamente relacionado con el surgimiento de otros inventos de la modernidad tales como: la novela, el modelo del ángel del hogar y la familia nuclear burguesa. Desde la óptica de la creciente burguesía, este amor pudo tener un carácter subversivo al rechazar las reglas propias de los matrimonios feudales y al propugnar la libertad de espíritu. El mito del amor romántico propiciaba, pues, la búsqueda de una comunicación psíquica auténtica que debería basarse en la autorreflexividad, es decir, auto-interrogación de propios sentimientos y los del otro. Su objetivo era construir una unión de dos individuos libres a través de una narración común que perduraría en el tiempo (Giddens, 2004, Beck y Beck-Gernsheim, 2003).

No obstante, este carácter subversivo y revolucionario del amor romántico fue más que dudoso si lo analizamos desde la perspectiva femenina. Para las mujeres, su potencial subversivo quedó relegado a un segundo plano al ser relacionado con la institución del matrimonio burgués y el modelo del ángel del hogar. Como afirma Giddens (2004: 12), “[e]l *ethos* del amor romántico [...] [ha] contribuido a poner a la mujer «en su sitio», que es la casa”. El éxito del amor romántico se vinculaba, pues, a la creación del hogar como espacio contrapuesto al mundo exterior del trabajo y la dedicación de la mujer a las tareas domésticas (Martín Gaité, 1987). En el seno de la familia nuclear burguesa el marido, en cuanto la cabeza de la familia, dominaba la esfera pública y era responsable del sustento financiero, mientras que la mujer, recluida en la esfera doméstica, soñaba con la realización personal a través del amor plasmado en las novelas sentimentales.

Sin lugar a duda, las lecturas románticas llenaban un vacío creado por la división de sexos y la reclusión de mujer en el espacio privado, promoviendo fantasías individuales que negaban la realidad social. Y en esta reinaba la doble moral, propia de la sociedad patriarcal,

según la cual los hombres pudieron tener múltiples relaciones sexuales fuera del matrimonio, sin que eso influyera negativamente en su percepción o posición social, mientras que el mismo comportamiento entre las mujeres no solo constituyó la pérdida de la honra, sino que fue tratado y juzgado como delito en cuanto “una ruptura imperdonable de la ley de propiedad”, así como de la “idea de la descendencia hereditaria” (Giddens, 2004: 17). Es más, mientras la reputación social de las mujeres y su “honor” dependían exclusivamente de su resistencia a la conquista masculina, la reputación y el “honor” masculino descansaban sobre sus conquistas a las que, una vez logradas, despreciaban. Así, las relaciones íntimas enfrentaban a los dos sexos, creando la política de desconocimiento y desconfianza, convirtiendo las prácticas discursivas amorosas en un potencial espacio de combate y desprecio mutuo (Beck y Beck-Gernsheim, 2003: 148- 153).

Concluyendo, el amor romántico no ofrecía ninguna solución real para las mujeres, sino que más bien las situaba en un callejón sin salida. El mismo mecanismo lo detectamos precisamente en el ya mencionado *Besos de lobo*. En el caso de Ana, el aferramiento al mito romántico y la opción de casarse, exigida por su padre, en realidad son dos caras de la misma moneda, ya que recluyen a la mujer en la esfera doméstica, paralizando su actividad y potencial de cambio. Como señala Bourland Ross (2003: 281), “el padre quiere que ella salga de la casa para participar en los acontecimientos del pueblo. Quiere que Ana no tenga más esas esperanzas de que venga Raúl. [...] Quiere que ella se cure de su “enfermedad” de amor, pero no le da otra alternativa que casarse con otro hombre”. Efectivamente, en este universo dramático parece no haber solución posible para la protagonista. Por ello, Ana después de haber pasado años encerrada en casa decide abandonar el pueblo y volver a la ciudad, dejando atrás tanto el mundo opresor que la rodea, como

sus propias ilusiones basadas en el mito del amor romántico. Como advierte la misma autora, “Ana se va, pero se va a vivir, sale de su propia cárcel y coge el tren de la vida. No se queda con ninguno de los hombres que ha tenido, porque descubre que ha vivido una fantasía de cárcel” (Pedrero en Galán, 1990: 12).

Otra protagonista de Pedrero, Eulalia, de *Locas de amar*, al igual que Ana, creció bajo la influencia del amor romántico. Pero al contrario de aquella, ha asumido el papel del ángel del hogar para encarnar todas las virtudes de la abnegada madre-esposa. Tras verse abandonada por su marido, atraviesa una crisis aguda que le imposibilita llevar una vida cotidiana: se encierra en su habitación, se niega a comer y hasta amenaza con el suicidio. En una conversación con su hija adolescente confiesa que fue “virgen al matrimonio” y que su padre “fue el primero y el único” (Pedrero, 1997: 25). Por lo tanto, siente que “la vida se acabó” para ella (Pedrero, 1997: 24). En estas frases resuena la voz forjada de acuerdo con las prácticas discursivas que exaltan el amor romántico como el único objetivo de la vida de la mujer. Al terminar bruscamente su matrimonio que iba a ser eterno, Eulalia no solo pierde el sentido de su vida, sino también su autoestima construida sobre el mito de la mujer-ángel del hogar. Solo gracias a la terapia entiende que debe intentar dar un nuevo sentido a su vida.

Hoy en día el ideal del amor romántico –“único” y “para siempre”– parece chocar con los ideales de la emancipación (femenina) y el ideal del yo. Marta, de *Resguardo personal*, llevó una vida muy parecida a la de Eulalia, pero influenciada por la ideología emancipadora decide abandonar su hogar y dejar atrás la vida sumisa, hasta entonces determinada únicamente por las necesidades del hombre. Gonzalo, acostumbrado a que la mujer juegue el papel del ángel del hogar, se niega a aceptar su decisión: “Tienes que comprenderme. Sabes que tengo muchas responsabilidades. Estoy luchando para que

me den la plaza de Jefe de Servicio. Tengo treinta camas a mi cargo. Me paso diez horas diarias en el quirófano [...] Quiero ganar dinero para que vivamos bien” (Pedrero, 1999: 110). La protagonista no cede ante las insistencias de su marido, convencida de haber tomado una decisión correcta.

Sin embargo, como demuestra el fracaso profesional de Laura, de *El color de agosto*, incluso a finales del siglo XX no todas las mujeres interiorizaron el nuevo modelo de la mujer emancipada. La protagonista, que tenía gran talento artístico y desempeñaba el papel de maestra entre pintores jóvenes, abandonada por el hombre de su vida, dejó de pintar y empezó a trabajar como modelo:

Laura. [...] hace cuatro años que no pinto y ocho que no amo, que no puedo. Soy muy desgraciada [...] Sigo soñando con este hijo de la gran puta todas las noches... Con sus ojos negros, con el lunar de su pecho. Con su fuerza de hombre no enamorado [...] Me arruinó la vida. Cuando empezaba a destacar, a ser alguien, tuve que dejarlo todo y salir huyendo (Pedrero, 1999: 130).

Laura, al no poder olvidarse de su antiguo amor, fracasa tanto profesional como emocionalmente. El enorme potencial biográfico de la combinación: la educación, el trabajo y el dinero propios, que permite y educa hacia la independencia, se codifica como frustrado, ya que las mujeres siguen aferrándose al mito del amor romántico como elemento esencial de su identidad. Este, aunque más liberado de las restricciones sociales que el modelo de la familia pre-moderna y muy igualitario en sus premisas, en realidad ha guardado relaciones fuertes con el poder al ser estrechamente ligado al ideal de la familia burguesa y de los roles impuestos por la modernidad

a ambos sexos. “Los sueños de amor romántico han conducido muy frecuentemente a la mujer a una enojosa sujeción doméstica” (Giddens, 2004: 64).

Ahora bien, ¿cuál es la opinión de la misma dramaturga con respecto a la fuerza revolucionaria del amor? En numerosas intervenciones públicas la autora ha insistido en el carácter subversivo de la pasión, que, según ella, estimula la resistencia, la búsqueda de liberación y puede convertirse en el motor de cambio social. En una entrevista afirma que cada día tiene más claro que “la transformación del mundo va a venir por el amor” (Pedrero en Galán, 1990: 13) para luego añadir que el amor “es lo más importante porque es el alimento de la vida. Sin amor la vida no existe. [...] La gente sin amor se muere aunque siga viva físicamente” (Pedrero en Harris, 1993: 32-33). Donde Pedrero mejor plasma estas convicciones es, sin duda alguna, en su ciclo dramático, titulado *Noches de amor efímero* y compuesto de seis piezas breves escritas entre 1987 y 1998, que han gozado de gran popularidad entre el público hasta convertirse en sus obras más representadas en España y en el extranjero¹.

¹ En España *Noches de amor efímero* (*Esta noche en el parque*, *La noche dividida*, *Solos esta noche*) se estrenó en el año 1990, bajo la dirección de Jesús Cracio, en la Casa de Cultura de Collado-Villalba. En 2002 se representaron *Solos esta noche*, *De la noche al alba* y *La noche que ilumina*, bajo la dirección de Ernesto Caballero en el teatro Bellas Artes de Madrid. También el mismo año Carlos Bolívar montó el espectáculo *Encuentros para una despedida*, compuesto de *Resguardo personal*, *Esta noche en el parque* y *La Noche dividida*. En cuanto a las puestas en escena de *Noches de amor efímero* en el extranjero, tenemos noticias de las siguientes representaciones: *The night divided* (dir. Timur Djordjadze, Pace Theatre, New York, 1991), *A Night Divided* (dir. Lisa Forrell, Lyric Hammersmith Studio, London 1993), *Nuits d'amour éphémère* (dir. Panchika Velez, Teatre du Chaudron, París, 1995), *Noci Letmé Lásky* (Teatro de la Inspiración, Praga, 2001).

La acción de todas ellas transcurre en un tiempo y lugar limitado, reduciéndose a un encuentro entre desconocidos que casualmente comparten una noche y un espacio urbano. Siempre se trata de una situación inusual en que se enfrentan dos personajes, un hombre y una mujer, que experimentan un sentimiento de soledad abrumadora que se ha hecho insoportable. Como afirma la dramaturga,

Me gusta condensar el conflicto, el tiempo y el espacio. Para mí el teatro es condensación y crisis. Es ese momento en que no hay ninguna posibilidad de que no estalle una relación, una situación, una agonía. Me atrae especialmente poner a un ser humano enfrente de otro y dejarles actuar. La noche es el momento en que las personas nos encontramos con nosotros mismos. Con la soledad, con la muerte, con los sueños, con los fracasos. La noche es poética en sí misma. Es mendiga, es oscura, es incitadora (Pedrero en Serrano, 2006: 43).

En este ambiente nocturno surge el “amor efímero” –el único amor posible en el teatro de Paloma Pedrero– que busca “refugio en las promesas fugaces de una noche seductora y pasajera” (Lamartina-Lens, 2006: 10). Siempre viene marcado bien por una situación límite (*Solos esta noche, Los ojos de la noche, De la noche al alba*), o bien por el uso de alcohol (*La noche dividida*) y droga (*La noche que ilumina*). Curiosamente, en un monólogo dramático: *Yo no quiero ir al cielo (juicio a una dramaturga)*, una especie de confesión hecha en el imaginado Juicio Final, la autora admite que ha escrito *Noches de amor efímero*, porque “nunca [ha] conseguido saber amar de otra forma” (Pedrero, 2004: 328). Ahora bien, ¿suponen las prácticas discursivas aplicadas en el ciclo de *Noches* una verdadera subversión, un desafío para la sociedad y su lógica cultural dominante?, o ¿es una

mera repetición de clichés y del pensamiento estereotipado donde más se detecta el funcionamiento de la *doxa*? Para responder a las preguntas planteadas, intentaremos –siguiendo a Malcuzyński (1993: 18)– “contextualizar el discurso sociocultural (dominante) del amor [...] para colocarlo en otra posición dentro de un nexo heterogéneo lleno de tensiones “subterráneas” convertidas en historia”.

En *La noche dividida*, vemos en el escenario a una joven actriz, “con un botella y una copa en la mano” (Pedrero, 1999: 161), que sola en su apartamento ensaya un papel. La protagonista atraviesa una crisis, cree haberse encontrado en una situación sin salida, porque ha reducido su existencia a la espera de la llamada telefónica de su novio de quien no sabe separarse:

Sabina. [...] Y todo porque estoy enamorada. Sí, estoy total y fatalmente enamorada de un fantasma que me llama los martes por la tarde, es decir, hoy. Y yo, para que no me tiemble la voz, bebo un poquito (Pedrero, 1999: 164-165).

Aunque es consciente de que está en una relación tóxica y de que no debería dejarse manipular por su novio, pese a las reiteradas declaraciones de lo contrario, se siente incapaz de cortar la relación destructiva. Por puro azar, aparece en su casa un hombre desconocido, un vendedor de biblias, que se convierte en su cómplice. En una conversación los dos protagonistas revelan su desencanto y sus temores. Mientras que Adolfo teme perder el trabajo, porque toda su familia vive en una situación precaria, Sabina siente miedo a la dependencia afectiva: “[c]on él nunca he tomado una sola decisión en mi vida. Me llama y voy, me aparta y me quito, me besa y me entrego. Y eso no puede ser, ¿verdad? ¿Y sabes por qué no puede ser? Porque a la larga se siente miedo. Te sientes indefensa, frágil” (Pedrero, 1999: 170). Si bien la tensión sexual entre los dos se hace

cada vez más latente, los protagonistas acaban sumergidos en un profundo sueño sin que se llegue a consumir su deseo. Así pues, el encuentro ha desencadenado una apertura y una búsqueda de comunicación auténtica que ha desembocado en un acercamiento verdadero, pero fugaz, es decir, una “noche de amor efímero”. Noche que en el fondo ha consistido en una confesión sincera hecha delante de un desconocido y que ha permitido darse cuenta de la situación en la que uno se encuentra aquí y ahora.

En *La noche que ilumina* se realiza un encuentro nocturno en un parque infantil entre Rosi, víctima de violencia de género y Fran, su abogado. A pesar de que los dos protagonistas aparentemente no tienen nada en común, pues pertenecen a dos mundos distintos, entablan una relación de intimidad y de confianza mutua. Como resultado de ese excepcional acercamiento, en parte producido por el uso de éxtasis, se revelan secretos más íntimos de su vida que no han compartido con nadie. Para facilitar la confesión, Fran se inventa un juego: los dos deben montarse en un “sube y baja” y “el que esté arriba, tiene que decir una verdad. Una de esas cosas que no se atreve a decir en alto”:

Fran. ¡Me gustaría pillar un pleito millonario!

Rosi. ¡Me gustaría tener un chalé!

Fran. ¡Soy cobarde!

Rosi. ¡Soy ignorante!

Fran. ¡Tengo hemorroides!

Rosi. ¡Tengo juanetes!

Fran. ¡Odio a mi padre! [...]

Rosi. ¡No me gusta hacer uso del matrimonio! [...]

Fran. ¡Mi padre pegaba a mi madre!

Rosi. ¡No gozo en la cama!

Fran. ¡Tengo el pito enano! (Pedrero, 1999: 229)

Asistimos, pues, nuevamente a un encuentro de los protagonistas consigo mismos, a un proceso de tomar conciencia de la realidad en la que se encuentran aquí y ahora, proceso provocado por la experiencia de “la noche que ilumina” y “el amor efímero” que esta suscita.

De la noche al alba se desarrolla al amanecer delante de un club nocturno: Vanesa, una prostituta tropieza allí con Mauro, un guardia del banco. Con el transcurso de la acción se hace evidente que no es un encuentro casual, sino planeado por el hombre que confiesa estar enamorado de la chica. La conversación que entablan es algo diferente a lo que está acostumbrada Vanesa, habitualmente maltratada por su proxeneta y abusada por sus clientes. Aunque al principio la mujer se defiende de la intimidad que el hombre intenta forjar entre los dos, sucesivamente le permite acercarse a ella y hasta le confiesa lo “inconfesable”, es decir, le dice su verdadero nombre. Sin embargo, la sensación de proximidad que se experimenta es aún más breve y fugaz que en los casos anteriores, porque se interrumpe bruscamente con la llegada del proxeneta y su reacción violenta.

Solos esta noche presenta otra situación poco común: un hombre y una mujer se ven encerrados en una estación de metro en la que ya ha pasado el último tren. Como en *La noche que ilumina*, aquí también se enfrentan personas procedentes de grupos sociales y generacionales muy distintos: ella es una ejecutiva de cuarenta años y él un joven trabajador, actualmente en paro. Si bien al principio Carmen actúa con desconfianza, hasta sospecha que el chico podría atracarla, a medida de que avanza la noche vence el temor inicial, se deja llevar por la emoción y empieza a buscar una comunicación verdadera, que una vez más desemboca en una confesión mutua. La mujer se queja de su vida matrimonial rutinaria, el hombre de haber sido abandonado por su novia tras perder el trabajo, ambos manifiestan su desilusión con el mundo materialista que les rodea:

José. [...] A un parado no le quiere nadie. [...] Yo sé que el futuro no está en el puto dinero. Aunque todo el mundo diga lo contrario, yo sé que el futuro no está en el dinero. [...] Yo pienso que el futuro... está en el amor, en que la gente se quiera (Pedrero, 1999: 186).

En estas frases resuena la opinión de la dramaturga, que –como decíamos– también busca una alternativa al mundo materialista en el amor. No obstante, el *monitoring* del discurso amoroso codificado en el teatro de Pedrero y de la ideología que se proyecta sobre la experiencia amorosa actual parece sugerir más bien lo contrario. El “amor efímero” propugnado por la dramaturga como la única solución posible al materialismo en realidad guarda una relación muy estrecha con la sociedad actual y el consumismo. El elogio de este tipo de amor se debe, pues, al fracaso del compromiso y de la fe en el amor duradero, así como a la refutación de las relaciones amorosas estables que, según el pensamiento hegemónico, necesariamente tienen que desembocar en la rutina.

El mejor ejemplo de la mencionada proyección ideológica se halla en *Los ojos de la noche*. Allí vemos a una mujer de negocios “de una edad indefinida y aspecto juvenil” (2006: 12), que, al igual que Carmen de *Solos esta noche*, se siente atrapada en una relación matrimonial insatisfactoria. No cabe la menor duda de que la actitud de la protagonista es paradigmática para la sociedad de consumo. Lucía, pues, ha logrado satisfacer todas las necesidades materiales y posicionales al alcanzar un éxito profesional y financiero, así como al forjar la imagen de estar en una relación de pareja modélica. Cuando pese a todos sus logros sufre una crisis, decide aprovecharse de su dinero y en un acto de poder quiere “comprar” un sustituto de comunicación auténtica pagando a un ciego sin techo por escucharla

en una habitación hostelera. Sin embargo, con el tiempo cambia la dinámica del poder y se establece una relación más equilibrada entre los dos protagonistas, que les permite darse cuenta de los orígenes de su malestar. Lucía le comenta a este hombre desconocido los detalles más íntimos de su vida familiar y su incapacidad de tomar una decisión con respecto a su matrimonio:

H. —¿Es verdad que no quieres a tu marido?

M. —Es verdad. Pero no sé cómo romper con él. Hago las maletas y las deshago. A veces, me voy sin maleta y me pierdo. Pero él siempre me encuentra. Me llama y yo vuelvo.

H. —¿Por qué?

M. —Porque... él es él y las cosas reales, y el transcurso de los años, y la casa, y los amigos. Él es él y la vajilla de todos los días, la taza esa de porcelana azul, el cubierto de alpaca, mi plato, su plato... La razón.

H. —La rutina (Pedrero, 2006: 19).

Como en otras “noches de amor efímero”, en el desenlace de la obra se sugiere la posibilidad de un acto sexual singular que constituye un final abierto, ya que nos deja con la duda sobre lo que va a pasar con los protagonistas una vez acabada la noche de pasión.

La única *Noche* que se sale de este esquema es *Esta noche en el parque*, donde presenciamos una situación posterior a la típica “noche efímera”. La acción dramática de esta obra se desarrolla en un parque infantil de juegos, lugar de reencuentro de la pareja que la noche anterior mantuvo una relación sexual. Yolanda, decepcionada por el trato del hombre que la esquivo, decide enfrentarse con él:

- Fernando. ¿Cómo estás?
- Yolanda. Algo cansada de buscarte. La primera noche me dijiste que me ibas a llamar el día siguiente.
- Fernando. He estado muy ocupado.
- Yolanda. [...] ¿Esta noche no me la vas a dedicar?
- Fernando. No puedo. He venido hasta aquí dada tu insistencia Aunque hubiera preferido quedar en una cafetería.
- Yolanda. ¡Qué poco romántico! Este es el escenario de nuestro amor. ¿O es que ya no me quieres? (Pedrero, 1999: 152).

Al ver el desinterés y el creciente desprecio del hombre, la protagonista intenta tomar riendas de sus relaciones y le reclama un orgasmo con la navaja en la mano: “Mi orgasmo. El orgasmo que me correspondía y no me diste. El orgasmo que me robaste poniéndome ojos de enamorado” (Pedrero, 1999: 154). Así, repudia el rol tradicional de mujer pasiva y víctima de los engaños masculinos y del mito del amor romántico. No obstante, todo su esfuerzo para no sentirse víctima paradójicamente desemboca en una tragedia: su muerte.

Como hemos podido observar, el “amor efímero” está concebido como una experiencia fugaz e ilusoria, que no ofrece ninguna solución salvo una toma de conciencia sobre el estado actual de las cosas. Dado su carácter huidizo, este tipo de amor se reduce a un síntoma más de la sociedad posmoderna, que aborrece todo lo duradero y comprometido. Tanto Lucía y Carmen, como María, la otra protagonista de *El color de agosto*, no saben forjar una relación satisfactoria, creyendo que el amor, o más bien la pasión, deben necesariamente traer la rutina y el desdén:

Lucía. ¿Cómo se puede desear algo que ha perdido todo el misterio? Un hombre con el que te acuestas y te levantas todos los días. Un hombre que ronca a tu lado [...] Si Romeo y Julieta hubieran logrado casarse, se habrían muerto a los pocos años, pero de aburrimiento (Pedrero, 2006: 13).

María. [...] Al principio de estar con un hombre su ropa tirada por el suelo de la habitación, el cinturón de sus pantalones al lado de una copa de champán derramada, es la escenografía de una gran fiesta. Después, si la copa llega al dormitorio y se cae, vas a buscar la fregona para que no se estropee la madera, y de paso te llevas los calzoncillos sucios para meterlos en la lavadora. [...] La convivencia mata el deseo, lo fulmina (Pedrero, 1999: 134).

Curiosamente, este concepto del amor como algo efímero lo detectamos no solo en las opiniones de las protagonistas de Pedrero, sino que también en las intervenciones públicas de la misma autora:

En relación al amor de la pareja [...] siempre me he sentido una aprendiz, quizá porque yo soy una neurótica y tengo dificultades con este asunto. Entonces al tener dificultades para amor, porque además el neurótico no sólo es el que tiene dificultades sino el que piensa que no puede, que no sabe amar y que tampoco es digno de ser amado. Entonces esto es algo que está mucho en mi historia y que yo lo reflejo mucho en mis obras, en estas historias de búsqueda del amor, del desamor, de cómo se hace, de que no se encuentra, de que te pierdes, del caos, de cuando tienes la pasión, no tienes la tranquilidad, de que es imposible

amar, es imposible hacer este amor, ese amor que yo he soñado, que me han contado que existe que es el amor total, pleno, en que está todo, puedes tener serenidad y deseo y a la vez complicidad, yo todo eso no lo he encontrado. Entonces es algo que me moviliza mucho y que me hace hablar del amor en mis obras [...] Ese tema de la invalidez para amor es algo que me inquieta, que me preocupa y que vivo día a día (Pedrero, 2004: grabación).

De este modo, el *monitoring* de la codificación de las relaciones íntimas en las obras de Pedrero, relaciones que se vuelven cada vez más “efímeras”, pone de manifiesto la ideología actual proyectada sobre la experiencia amorosa en el seno de la sociedad posmoderna, sumergida en plena crisis de lo sólido y lo comprometido. En fin, parece cada vez más utópico planificar un futuro común que abarque la vida entera de dos individuos “libres” y “flexibles”. Así, la pérdida de los valores propios de la modernidad sólida, experimentada actualmente en el ámbito público y privado, desemboca en la búsqueda del amor como factor salvador, el lugar del culto, que es cada vez más mitificado y vinculado al “proyecto reflejo del yo” (Giddens, 1995) y cada vez más efímero y huidizo. “El amor se hace más necesario que nunca antes y al mismo tiempo imposible. Lo delicioso, el poder simbólico, lo seductivo y lo salvador del amor crece con su imposibilidad” (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16) Mientras las esperanzas puestas en él siguen creciendo, aumenta también la decepción y traición de ideales, evidenciadas por el aumento de los índices de divorcios:

Las personas se casan y se divorcian por amor. La relación amorosa se practica de manera intercambiable, y no para deshacerse del peso del amor, sino porque lo pide así la ley

del amor satisfactorio. Esta construcción tardía de la torre de Babel, edificada por las cuotas de divorcios, constituye un monumento al amor decepcionado e idolatrado. (Beck, Beck-Gernsheim, 2001: 16).

Esta crisis contribuye a que las protagonistas vivan sus relaciones amorosas como “efímeras” en términos de la dramaturga, o “líquidas” y no-comprometidas en términos de Bauman (2003), planteándose muchas veces la separación como remedio para acabar con la vida matrimonial rutinaria. Para Bauman, el cambio de actitud hacia el amor forma parte integral de una amplia transformación social: “Como antes, el sexo tiene una función; como antes, es fundamental; solo que la función ha cambiado, al igual que la naturaleza del proceso en el que el sexo reorientado desempeña su papel fundamental” (Bauman, 2001: 183). De ahí que “[l]as agonías actuales del *homo sexualis* [sean] las del *homo consumens*. Nacieron juntas. Y si alguna vez desaparecen, lo harán marchando codo a codo” (Bauman, 2005: 71).

En este sentido, las prácticas culturales determinan, pues, la manera en la que Lucía, Carmen y María (¿o incluso la misma autora?) experimentan y describen el amor y sus relaciones íntimas. La ideología, (re)producida en la literatura e interiorizada por los sujetos, no se restringe a la naturalización del orden social ni a la concepción religiosa o filosófica del mundo. Puesto que genera nuestra visión del mundo, la ideología ejerce también influencia sobre la esfera que muchos creen –erróneamente– fuera de su poder, es decir, la esfera privada. Tal y como afirma Giddens (1995: 26), “Cada uno [...] no sólo tiene sino que vive una biografía reflejamente organizada en función de los flujos de la información social y psicológica acerca de los posibles modos de vida”. Entre las fuentes de esta información destacan la producción literaria,

teatral y cinematográfica, que desde sus orígenes han despertado en los lectores y espectadores las expectativas y deseos amorosos, influyendo en su visión de las relaciones íntimas y determinando sus elecciones vitales.

Esta influencia se percibe particularmente en el debut artístico de Paloma Pedrero, *La llamada de Lauren*, donde aparece como referente cultural y modelo de amar la famosa película en blanco y negro de los años cuarenta: *Tener o no tener*, protagonizada por una célebre pareja de actores emblemáticos, Bacall y Bogart. Nada más empezar la obra, Pedro, disfrazado de mujer, se pone a bailar e imitar la voz de la famosa actriz, haciendo un *playback*. Su esposa a su vez decide seguirle el juego y para ello se viste un traje tipo Humphrey Bogart. De este modo, los protagonistas realizan el intercambio de identidades sexuales que no se ciñe al mero disfraz, sino que va más allá: el marido, convertido en Lauren, quiere ser seducido por un Bogart. Resulta, pues, evidente que a Pedro “Le atrae el mito cinematográfico del hombre fuerte y la mujer bella” (Harris, 1994: 172).

Con este mito el personaje masculino reproduce el pensamiento estereotipado binario: asume el papel de la mujer-objeto, el objeto de deseo del macho, que, a su vez, ha de representar Rosa. No es de extrañar que en esta situación evoque precisamente a Bogart como paradigma de un hombre varonil, ya que este codificó en la memoria colectiva y en el imaginario social las prácticas discursivas tradicionales de encuentro y cortejo amoroso:

Rosa. Y se puede saber qué tengo que hacer para seducir a la señorita?

Pedro. De Bogart. ¿No te acuerdas como era Bogart?

Rosa. Pues... no. Yo qué sé. No, no me acuerdo.

Pedro. Quiero que seas duro y romántico a la vez que pro-

fundo. [...] Vamos, enamórame, Bogart. —¡Bogart!
Rosa. Bogart... Yo Bogart...(Pedrero, 1999: 91-92).

Concluyendo, a través del *monitoring*, es decir, a través de la elaboración crítica de “la polifonía discursiva que circula en una instancia sociocultural dada” (Malcuzyński, 1991: 151) hemos podido combinar el análisis de los discursos literarios y sociológicos con la crítica de la ideología, enfocando las relaciones recíprocas entre “lo dado”, “lo proyectado” y “lo creado” que se inscriben en el texto artístico (Malcuzyński, 1991; Chicharro, 2005). Hemos averiguado que el teatro de Paloma Pedrero, pese a lo que dice la misma autora sobre el carácter esperanzador y transformador del amor, no codifica ninguna visión positiva de este sentimiento. Mientras que el mito del amor romántico conduce a las protagonistas bien al fracaso, o bien al sumergimiento en el mundo de la fantasía, el amor “efímero” o “líquido”, que no permite establecer una relación duradera y sólida, es la secuela directa del consumismo tan criticado por Pedrero en todas sus obras. Es más, ninguno, ni el amor romántico, ni el “efímero” tiene el carácter subversivo desde el punto de vista de la mujer actual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERONI, Francesco (1980), *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2005), *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Buenos Aires, Fondo de la Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- BAUMAN, Zygmunt (2003), *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2003), *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*, Barcelona, Paidós.
- BECK, Ulrich, BECK-GERNSHEIM, Elisabeth (2001), *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Buenos Aires, México, PAIDÓS.
- CHICHARRO, Antonio (2005), *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Biblioteca de Bolsillo, UGR.
- CROS, Edmond (2002), *El sujeto cultural: sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, CERS.
- CROS, Edmond (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.
- FAGUNDO, Ana María (1995), “La mujer en el teatro de Paloma Pedrero”, en *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos, pp. 155-165.
- FLOECK, Wilfred (1995), “¿Arte sin sexo? Dramaturgas españolas contemporáneas”, en Alfonso del Toro y Wilfred Floeck (eds.), *Teatro Español Contemporáneo*, Kassel, Reichenberger, pp. 47-76.
- GALÁN, Eduardo (1990), “Paloma Pedrero: una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias”, *Estreno*, 16, pp. 11-13.
- GIDDENS, Anthony (2004), *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades*, Madrid, Ed. Cátedra.
- HARRIS, Carolyn J. (1993), “Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras”, *Estreno*, 19.1, pp. 29-35.
- HARRIS, Carolyn J. (1994), “Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero”, en John P. Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 170-80.
- LAMARTINA-LENS, Iride (2006), “Otra noche de amor efímero: *Los ojos de la noche* por Paloma Pedrero”, *Estreno*, 32 (1), pp. 10-11.

- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1991), “El *monitoring*; hacia una semiótica social comparada”, en *Sociocríticas, Prácticas textuales/ Cultura de fronteras*, Amsterdam/ Atlanta, GA, Rodopi, pp. 153-174.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (2006), “Yo no es un O/otro”, *Acta Poetica*, 27 (1), pp. 21-43.
- MALCUZYNSKI, M.-Pierrette (1993), “Para un monitoreo feminista de la cultura”, *Feminaria* (Buenos Aires), VI (10), pp. 16-20.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe.
- PEDRERO, Paloma (1987), *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Madrid, Fundamentos/Espiral.
- PEDRERO, Paloma (1997), *Locas de amar*, Madrid, Fundación Autor.
- PEDRERO, Paloma (1999), *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Yo no quiero ir al cielo. (juicio a una dramaturga)*, en Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2004), *Grabación de la entrevista a Paloma Pedrero realizada en el Centro Nacional de Información y Comunicación Educativa* (CNICE – Ministerio de Educación y Ciencia), www.ite.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/pedrero/materiales/autor/rasgos.htm
- PEDRERO, Paloma (2006), *Los ojos de la noche*, *Estreno*, 32.1, pp. 12-23.
- ROSS-BOURLAND, Catherine (2003), “Paloma Pedrero: el escape de los roles tradicionales de la mujer”, *Romance Notes*, Vol. XLIII, núm. 3, pp. 279-284.

- SERRANO, Virtudes (1999), "Introducción", en Paloma Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, pp. 9-58.
- SERRANO, Virtudes (2006), "Paloma Pedrero, veinte años en el teatro", *Estreno*. 32 (1), pp. 41-46.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Paloma Pedrero and the search for identity", *Estreno*, 16 (1), pp. 6-10.

**LA MEMORIA DEL DIABLO:
LA MEMORIA COLECTIVA EN LA NOVELA
LA NOCHE DEL DIABLO (2009), DE MIGUEL DALMAU**

Hans LAUGE HANSEN
(Universidad de Aarhus, Dinamarca)

Palabras clave: Sujeto cultural, Miguel Dalmau, novela española, memoria de la guerra civil.

Resumen: Este artículo se propone analizar la construcción y subsiguiente desconstrucción del sujeto cultural (Cros) del nacional-catolicismo en la novela *La noche del Diablo* (2009) de Miguel Dalmau. El objetivo de dicho análisis es el de discutir la contribución que hace el texto literario a la construcción de una memoria colectiva de la guerra civil en la sociedad española o mallorquina en la actualidad. Tomando el punto de partida en el concepto de la memoria colectiva de Maurice Halbwachs, los conceptos de “postmemoria” y “memoria protética” de Marianne Hirsch y de Alison Landsberg respectivamente, se discuten frente al enfoque dinámico y dialógico de James Wertsch.

Mots-clés : Sujet culturel, Miguel Dalmau, roman espagnol, la mémoire de guerre civile.

Résumé : Cet article analyse la construction et conséquente déconstruction du sujet culturel (Cros) du catholicisme national dans le roman *La noche del Diablo* (2009) de Miguel Dalmau. Le but de cette analyse est de discuter la contribution du texte littéraire à la construction d’une mémoire collective de la guerre civile

dans la société espagnole ou majorquine d'aujourd'hui. Prenant comme point de départ le concept de la mémoire collective de Maurice Halbwachs, les concepts de "postmemoria" et la "mémoire prothétique" de Marianne Hirsch et Alison Landsberg, respectivement, sont discutés face à l'approche dynamique et dialogique de James Wertsch.

Keywords: Cultural subject, Miguel Dalmau, Spanish romance, civil war memory.

Abstract: This article analyses the construction and subsequent deconstruction of the cultural subject (Cros) of the national catholic movement in Spain during the civil war in the novel *La noche del Diablo*, written by Miguel Dalmau in 2009. The purpose of the analysis is to discuss the contribution of literary texts to the collective memory of the civil war in the present day Spanish or Mallorcan society. Taking its point of departure in the concept of collective memory of Maurice Halbwachs, the article discusses the concepts of "postmemory" and "prosthetic memory" of Marianne Hirsch and of Alison Landsberg respectively against the more dynamic and dialogic position of James Wertsch.

Este trabajo no se puede considerar una contribución sociocrítica *stricto sensu*, sino un intento de entablar un diálogo con algunos conceptos claves de esta tradición teórica, sobre todo con el concepto del sujeto cultural (Cros, 2003). En el artículo no me propongo buscar impronta estructural en el texto de un sujeto cultural contemporáneo. Lo que a mí me interesa es discutir cómo la literatura, entendida como un discurso social, contribuye a la construcción de una memoria colectiva en la sociedad que nos rodea.

ENFOQUE

Una parte importante de las novelas españolas que se publican en la actualidad sigue dedicándose al tema de la guerra civil y de la posguerra. La cuestión que quiero discutir en esta ponencia es en qué medida y cómo estas novelas contribuyen a la construcción de una memoria colectiva de aquel período. Los estudios de la memoria

(*memory studies*) son un campo interdisciplinario emergente, en los cuales disciplinas humanísticas como los estudios de literatura e historia dialogan con disciplinas pertenecientes a las ciencias sociales tales como la sociología, la antropología y la psicología, o incluso con la ciencia cognitiva del cerebro. El concepto de memoria colectiva también desempeña un papel fundamental en el concepto del sujeto cultural de Edmond Cros, por lo cual la lectura de la novela nos puede dar conocimiento sobre la contribución de los textos literarios a la construcción social de identidades culturales. Dice Cros:

La cultura funciona como una memoria colectiva que sirve de referencia y [...] es vivida oficialmente como guardiana de la continuidad y garante de la fidelidad que el sujeto colectivo debe observar para con la imagen de sí mismo que de este modo recibe. (Cros, 2003: 11).

En el artículo me propongo analizar la construcción y subsiguiente desconstrucción de la imagen del sujeto cultural del nacional-catolicismo en la novela *La noche del Diablo* (2009) de Miguel Dalmau, para después discutir la contribución que hace la novela a la memoria colectiva según dos diferentes marcos teóricos de interpretación: la postmemoria de Marianne Hirsch y la memoria protética de Alison Landsberg. Publicada en 2009 la novela forma parte de una segunda ola de novelas históricas que tratan el motivo de la guerra civil, y la lectura que se va a realizar a continuación forma parte de un proyecto de investigación que se plantea describir el cambio en la forma de esta segunda generación de la llamada nueva novela histórica (Fernández Prieto, Luengo, Moreno-Nuño, Oleza Simó).

Narrada en primera persona por el moribundo cura Julián Alcover en 1946, la novela expone los presupuestos culturales y prejuicios ideológicos que hicieron posible la participación de gente normal en

las atrocidades cometidas en Mallorca durante los primeros meses de la guerra civil. En este sentido la novela participa claramente en la negociación de la memoria colectiva de la historia española del siglo XX. La cuestión es cómo esta participación se realiza en concreto y cómo la podemos interpretar.

LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA

El libro está dividido en tres capítulos grandes. En el primer capítulo, el narrador se presenta a sí mismo y cuenta cómo fue vinculado como intérprete y secretario personal al fascista italiano Aldo Bonacorsi, también llamado el conde Rossi. Rossi, que es una persona histórica real, fue mandado por Mussolini a la isla de Mallorca para reforzar la organización de la Falange unas pocas semanas después de la rebelión nacional. Una vez allí, Rossi desempeñó un papel decisivo en la derrota del ataque de la flota republicana a la isla en agosto del mismo año. Rossi fue celebrado como el salvador de la isla por los nacionales, y es elogiado y hasta convertido en materia de mito por el narrador en este primer capítulo de la novela.

En el segundo capítulo, Julián Alcover narra los acontecimientos posteriores a la victoria, la llamada 'depuración' de la isla, durante la cual se calcula que un mínimo de 3.000 personas fueron asesinadas en el transcurso de cuatro meses, desde agosto de 1936 hasta diciembre. El máximo responsable de esta matanza y las repetidas violaciones y abusos sexuales de una infinidad de mujeres fue el mismo conde Rossi, y como su secretario e intérprete el narrador siente que comparte esta responsabilidad. Según lo que el narrador cuenta diez años después, él se estremeció, pero no protestó, ni intentó frenar la locura.

En el tercer capítulo, el narrador cuenta lo que pasó en la etapa final de la estancia de Aldo Bonacorsi en Mallorca. Por razones

debidas a la desmesurada violencia y amoralidad del italiano, este pierde el apoyo de la élite nacionalista y falangista, personificada en la figura del Marqués de Zayas, jefe de la Falange Española de Mallorca. Cuando además aparece un informe sobre Aldo Bonacorsi que comprueba que no tiene ascendencia noble, ni tampoco rango militar de general, la situación se hace insostenible. El italiano está desterrado de la isla por un decreto firmado por el propio general Franco el 16 de diciembre de 1936. A pesar del comportamiento totalmente descarado del italiano, Julián Alcover le es fiel hasta el final, pero en esta última parte del libro la voz del narrador está fuertemente influida por el remordimiento y la falta de comprensión de sus propios actos.

Representación del sujeto cultural del nacional-catolicismo

Durante el primer capítulo, el narrador construye la imagen de un sujeto colectivo mallorquín como un sujeto cultural unido, y lo hace a través de la naturalización del tradicionalismo católico y la enajenación y diabolización del “otro” en forma de los republicanos. La naturalización del tradicionalismo católico se deja ver en frases como:

- PP
- “los mallorquines no éramos políticos” [...] “éramos indiferentes, insisto, pero también comprensivos y adaptables” (14)
 - “Mallorca no quería ser republicana” (14)

Como catalanista conservador necesita, desde luego, construir un “otro” que justifique su alianza con la rebelión nacional en nombre de España. Y la estrategia discursiva que utiliza consiste en la enajenación, diabolización y criminalización de los republicanos:

- “desde el principio el Frente Popular se mostró como una criatura malaventurada y abyecta (diabolización). Esa criatura bolchevique trató de instaurar la revolución en el más cristiano de los suelos (enajenación)” (15).
- “Finalmente se presentó Satán (diabolización). Los criminales (criminalización) eligieron la festividad de Nuestra Señora para lanzarse a la conquista de la isla” (33).

Experiencias traumáticas del segundo capítulo

Después de la victoria sobre las fuerzas republicanas, la operación de “limpieza” de la isla suelta una ola desenfadada de violencia en la isla. El narrador se estremece, pero sigue identificándose con el grupo de Rossi. Si el narrador al principio se sintió orgulloso por formar parte del pueblo mallorquín, a quién construyó a su propia imagen católica y conservadora, ahora en el segundo capítulo siente vergüenza por parte de su pueblo: “Nuestro rebaño no era mejor que ningún otro porque el hombre es igual en todas partes: cobarde, violento, mezquino” (207).

En la etapa final del segundo capítulo las barbaridades cometidas van de mal en peor, pero como no queda ningún enemigo en la isla, la diabolización del “otro” ya no le sirve de marco de explicación, y se siente obligado a buscar otra estrategia de autolegitimación: empieza a aplicar la diabolización al contorno, al destino o a la suerte:

- “A menudo el Diablo nos entregaba mujeres al borde del camino” (198).
- “Las torturas, los fusilamientos, los robos, los asesinatos, las violaciones eran etapas de un Vía Crucis concebido por el Diablo” (207).

Narración terapéutica y enajenación

En el tercer capítulo desaparece la diabolización de los republicanos que caracterizó el discurso del primer capítulo, y se sustituye por unas reflexiones más equilibradas sobre las cualidades individuales y humanas de los condenados a la muerte. De este modo el lector se ve enfrentado con una figura de inversión: al final de la novela el narrador diaboliza la figura del conde Rossi que al principio del libro apareció como el salvador, y santifica a las víctimas republicanas que en el primer capítulo fueron diabolizadas. Personalmente el narrador ya no se siente una parte integral de ningún sujeto colectivo o cultural, porque como el cura fascista que fue, había contribuido a la destrucción de la inocencia y pureza del sujeto cultural del pueblo mallorquín: “Nuestros corazones (los mallorquines, hhh) seguirían siendo como aquellas calles frías, cerradas e inhospedas del barrio antiguo en las que me había perdido” (p. 322).

Memoria y cultura

Como novela histórica, *La noche del Diablo* contribuye a sacar a la luz del día los acontecimientos brutales que sucedieron en las islas Baleares, y a convertir las cifras y estadísticas de los manuales de historia en tragedias humanas de carne y hueso. En este sentido la novela contribuye a mejorar el conocimiento de la historia del siglo XX para las nuevas generaciones de españoles y mallorquines. Y aunque resulta pesado aceptar los presupuestos ideológicos del sujeto colectivo representado, la representación fiel del sujeto cultural del nacional-catolicismo y sus fronteras ideológico-mentales con el fascismo italiano pueden servir al público actual para comprender mejor la intrahistoria, y la historia de las mentalidades. Pero en qué sentido se puede decir que contribuye a la construcción de una memoria colectiva, y en caso afirmativo, ¿para quién?

Según Mauricio Halbwachs, el padre fundador de los estudios de la memoria colectiva, no existe una memoria colectiva universal porque toda memoria colectiva presupone el apoyo de un grupo delimitado en el tiempo y el espacio (Halbwachs, 1992). Basándose en los estudios del Holocausto, la profesora de literatura comparada de la Universidad de Colombia en Nueva York, Marianne Hirsch, ha elaborado el concepto de post-memoria (*post memory*). La post-memoria es la memoria de una segunda generación, para la cual el material de memoria no consiste en los acontecimientos reales, sino en representaciones en forma de textos de acontecimientos traumáticos vividos por sus antepasados. Estos textos comunican los relatos de testigo de la primera generación que pueden ser re-experimentados para una segunda o tercera generación de una determinada comunidad imaginada que se identifica étnica- o culturalmente con esta historia. Entendido así, la post-memoria es un espacio intersubjetivo y transgeneracional de memoria, vinculado específicamente a traumas colectivos o culturales. Los acontecimientos así transmitidos de generación en generación se convierten en historias seminales para el mantenimiento y desarrollo de la comunidad en cuestión, que transforma las experiencias traumáticas en cuestiones de carácter ético (Hirsch, 2001: 10).

En la primera parte de *La noche del Diablo* la voz del narrador insiste en la fuerte relación étnica-cultural que siente con el pueblo mallorquín, de manera que la novela – sobre todo en esta primera parte – invita al lector a interpretarla como una contribución a la post-memoria de una comunidad regional mallorquina. Pero tomando en consideración la última parte de la novela, donde el mismo narrador desconstruye tanto la esencia como la inocencia de la idea de semejante entidad, podemos preguntarnos si la invitación inicial a aplicar un marco de interpretación de *pueblo* o de *raza* o de *tribu*, no pertenece exclusivamente a la estrategia ético-estética del libro.

Frente a la posición de Marianne Hirsch, la profesora de historia cultural de los EE.UU de la Universidad George Mason, Alison Landsberg, se pregunta si podemos mantener la idea de una memoria colectiva en el sentido de Halbwachs en la época de la globalización. Dice:

En una economía cultural global, la teoría de la memoria colectiva en el sentido que Halbwachs le ha dado a la palabra, parece inadecuada porque la misma noción de flujos globales será un desafío para cualquier marco compartido y estable. (Landsberg, 2004: 10).

Landsberg utiliza el concepto de “memoria protética” (*prosthetic memory*) para referirse a la manera en la que las tecnologías culturales a finales del siglo XX y el principio del siglo XXI permiten a personas individuales experimentar acontecimientos que no han vivido, como si fueran memorias personales. Las memorias protéticas son de prótesis porque no están vinculadas de manera esencial a ninguna comunidad, y no pueden considerarse la propiedad exclusiva de nadie. Como comodidades en el mercado, son de acceso libre para todos, y cada individuo puede elegir si prefiere o no apropiarse de esta o de aquella memoria. Pero una vez apropiada, la memoria influye en la formación de la personalidad de este sujeto. Dice Landsberg: “las memorias protéticas crean las condiciones para la reflexión ética, precisamente por animar a las personas sentirse relacionadas con el Otro, reconociendo a la vez la alteridad de éste” (Landsberg, 2004: 9).

La cultura de masas y la conversión de los productos culturales en productos destinados a un mercado global permiten a los individuos de diferente grupos étnicos, sociales y culturales servirse de las mismas memorias y experiencias imaginadas con raíz histórica, con

lo cual la memoria colectiva ya no simplemente sirve para reforzar la identidad cultural de un determinado grupo, sino puede servir para abrir el diálogo a través de fronteras culturales. Tenemos así a dos posiciones bien diferenciadas que corresponden a diferentes posiciones sociológicas con respecto a los efectos actuales de los procesos de modernización y globalización (Hansen, en prensa).

Sin entrar en discusión sobre la validez de una posición frente a otra en términos generales, podemos constatar que *La noche del Diablo*, como cualquier otra novela histórica, trata sucesos y acontecimientos que no han vivido ni su autor, ni la mayor parte de su público lector, de modo que no es posible hablar de memoria –individual o colectiva– en el sentido de recuerdos. Lo que sí tendrá sentido es discutir el efecto socio-cultural de la novela.

Las posiciones de Hirsch y de Landsberg son las dos aplicables a la recepción de las novelas dedicadas a la guerra civil como *La noche del Diablo*, pero parecen ser incompatibles. Si la aplicación del concepto de post-memoria de Hirsch invita a hacer una interpretación de la novela que discute los presupuestos históricos de la formación del sujeto cultural del regionalismo mallorquín, la aplicación del concepto de memoria protética de Landsberg tiende hacia interpretaciones más cosmopolitas y de índole ética y psicológica.

Existe, sin embargo, también la posibilidad de buscar una posición intermedia entre la post-memoria y la memoria protética. Siguiendo a James Wertsch podemos distinguir entre dos tipos de comunidades textuales: comunidades implícitas y comunidades imaginadas (Wertsch, 2002: 62 ff). Los dos tipos de comunidades se constituyen por el uso de los medios culturales, pero se diferencian por la manera en que la comunidad es concebida por los propios miembros. La comunidad implícita es un conjunto de gente que se sirve del mismo conjunto de medios, pero que no es consciente, ni siquiera desea, de formar una comunidad. En cambio, la comunidad imaginada,

concepto fundamentalmente divulgado por Benedict Anderson, es sobre todo imaginada *como* comunidad por sus propios miembros (Wertsch, 2002: 64). La ventaja de concebir la problemática en estos términos es que la distinción entre comunidades implícitas y comunidades imaginadas no es fija, ni rígida:

(C)omunidades implícitas pueden ser transformadas en comunidades imaginadas... Esta transformación no ocurre en todos los casos, pero algunas veces comunidades implícitas pueden ser consideradas como una forma de “materia prima” para la construcción de una comunidad autoconsciente o imaginada. (Wertsch, 2002: 71).

Siguiendo la filosofía dialógica de la lengua de Mikhail Bakhtin, James Wertsch afirma que el significado de una aserción lingüística depende del diálogo entre el emisor, el destinatario y esta tercera entidad sociocultural que siempre forma parte del significado de la palabra comunicada (Wertsch, 2002: 16-17, Hansen, 2005: 49-52). Dice Bakhtin: “(E)ntre la palabra y su objeto, entre la palabra y el sujeto emisor, existe un contexto elástico de otras palabras ajenas, palabras sobre el mismo objeto, el mismo tema” (Bakhtin, 1981: 279). Basándose en este concepto dialógico de la lengua, Wertsch distingue entre la función dialógica y la función referencial de las narraciones (Wertsch, 2002: 58-59).

En el apartado de agradecimientos, es decir en el paratexto, el autor empírico nos ha dejado a los lectores una pista de cuáles son las voces más importantes que resuenan en la obra. Por un lado se trata de una serie de autores internacionales de diferente, y a veces muy dudosa, afiliación ideológica, como por ejemplo Giorgio Bassani (judío italiano), Curzio Malaparte (fascista italiano), Yukio Mishima (royalista japonés) y Ernest Hemmingway (que no necesita

presentación). Lo que les une, es que todos han vivido unos acontecimientos traumáticos de extrema violencia que les han influido en su escritura posterior. Esta lista de autores, que representan las voces que despeñan lo que Wertsch denomina la función dialógica de la novela, invita claramente al lector a considerar la novela como una memoria protética, una experiencia más en la sufrida historia de las culturas modernas. Justo después el autor enumera una serie de obras pertenecientes al discurso historiográfico o autobiográfico dedicadas única y exclusivamente a la historia de la guerra civil en Mallorca, como por ejemplo Josep Massot y Muntaner, Francisco Ferrari Billoch, Lorenzo Villalonga, Jean Schalenkamp, y el marqués de Zayas. La mayoría de estos autores cuentan sus propias experiencias como testigos directos de las atrocidades cometidas, pero sus voces son, también en la mayoría de los casos, influidas por su punto de vista solidario con los sublevados nacionales. De esta manera el narrador implícito invita al final del libro a dos tipos de lecturas, y la función socio-cultural de la obra depende en última instancia de los diálogos intertextuales que cada lector individual escoja realizar.

CONCLUSIÓN

A modo de conclusión podemos decir que la novela realiza lo que podríamos llamar una construcción doble de sujetos culturales. En el primer capítulo el narrador expone unos puntos de vista claramente influidos por la ideología del nacional-catolicismo y contribuye a la mitificación de la figura del conde Rossi. En los capítulos posteriores esta imagen icónica del sujeto cultural del nacional-catolicismo se desconstruye junto con la imagen mitificada del italiano a través de la posterior traumatización del sujeto narrador, causado por las atrocidades acometidas por Rossi. Y como la novela al final del libro no presenta una alternativa al sujeto cultural derrotado del nacional-

catolicismo, queda la posición ideológica del sujeto cultural vaciada de contenido. A través de la recuperación de la microhistoria de los acontecimientos en Mallorca durante los primeros meses de la guerra civil, la novela participa claramente en la construcción de la memoria colectiva actual de la contienda, pero la posición ideológica desde la cual se podría construir otro sujeto cultural en la actualidad queda abierta a la interpretación del lector. La novela puede leerse como una contribución a la llamada post-memoria (*post-memory*) del pueblo o tribu mallorquin en el sentido que la investigadora Marianne Hirsch ha dado el concepto, o la novela puede leerse como una contribución protética a la memoria colectiva (*prosthetic memory*) para aquellos a los que les pudiera interesar indagar en la memoria de la guerra civil española como un acontecimiento atroz en la historia cultural de la especie humana, es decir, acorde con el sentido que Alison Landsberg ha dado al concepto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHTÍN, Mihail (1981), *Dialogic imagination*, Austin, University of Texas Press.
- CROS, Edmond (2003), *El sujeto cultural*, Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- DALMAU, Miguel (2009), *La noche del Diablo*, Anagrama, Barcelona.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA.
- HALBWACHS, Maurice (1992), *On Collective Memory*, University of Chicago Press.
- HANSEN, Hans Lauge (En prensa), “Complejidad, reflexividad, interculturalidad y lengua. Una respuesta semiótica a la globalización de las culturas”, Universidad de Granada.

- HANSEN, Hans Lauge (2005), *Dialogisme og litterær erfaring*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- HIRSCH, Marianne (2001), "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory", *Yale Journal of Criticism*, vol. 14,1.
- LANDSBERG, Alison (2004), *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York.
- LUENGO, Ana (2004), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Tranvia.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006), *Las huellas de la guerra civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Ed. Libertarias, Madrid.
- OLEZA SIMÓ, Joan (1996), "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin del siglo", en Romera Castillo (ed.), *La novela histórica a finales del Siglo XX*, Visor, Madrid.
- WERTSCH, James (2002), *Voices of Collective Remembering*, Cambridge University Press, New York.

COMPROMISO EN LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL

María ROSAL NADALES
(*Universidad de Córdoba, España*)

Palabras clave: Poesía y mujeres, compromiso ético, crítica literaria, feminismo y discurso.

Resumen: Analizamos en este acercamiento a la poesía española actual diversas manifestaciones del compromiso ético de los y las autoras en una sociedad y en un tiempo donde el descrédito de los grandes metarrelatos se mezcla con las manifestaciones esperanzadas en lo humano. Destacan en los poemas la toma de conciencia por las injusticias, el dolor o la marginación y se convierten en testigos de un momento histórico en el que a las múltiples marginaciones e injusticias por razón económica o de clase social se suman las que tienen que ver con razones de género. La guerra como tema y sinrazón está presente en las preocupaciones de los poetas, así como el caciquismo, los malos tratos y la exigencia de la igualdad de derechos. Fundamental protagonismo adquieren aquellos poemas en los que las poetas denuncian las graves limitaciones que sufren las mujeres ya sea en sociedades donde no hay ninguna garantía de derechos humanos, ya sea en el seno de aquellos, grupos sociales donde, a pesar de estar garantizada la equidad por las leyes, sin embargo, no se cumple por los rígidos esquemas que perviven, muchas veces ligados a los modelos patriarcales.

Mots-clés: Poésie et femmes, engagement éthique, critique littéraire, féminisme et raisonnement.

Résumé: Dans cette approche à la poésie espagnole actuelle nous analisons diverses démonstrations de l'engagement éthique des auteurs, autant masculins que féminins, dans une société et dans une époque où le discrédit des grands récits se mélange aux manifestations qui déposent leur espoir dans l'être humain. Dans ces poèmes, la prise de conscience des injustices, la douleur ou la marginalisation occupent une place de choix et deviennent témoins d'un moment historique dans lequel les multiples marginalisations et injustices dues au status économique ou à la classe sociale s'ajoutent aux injustices de genre. La guerre, en tant que sujet et injustice, est présente dans les inquiétudes des poètes ainsi que le caciquisme, les mauvais traitements et l'exigence à l'égalité des droits. Une attention toute particulière est attachée aux poèmes dans lesquels les poètes dénoncent les graves restrictions auxquelles sont confrontées les femmes, que ce soit dans des sociétés où les droits humains sont bafoués ou au sein de groupes sociaux où l'équité, bien que garantie par la loi, n'est pas appliquée, du fait de la persistance de schémas rigides très souvent liés aux modèles patriarcaux.

Keywords: Spanish poetry 20th century, Literary Criticism, feminism and speech, ethical commitment

Abstract: In this introduction to current Spanish poetry, we analyze several demonstrations of the ethical commitment of the authors in a society and in a time where the disrepute of the big meta-stories gets mixed with the hoped-for manifestations of humanity. In the poems, we can emphasize the realization of injustices, pain, or discrimination, and they turn into witnesses of a historic moment in which numerous discriminations and economic or social injustices get mixed with gender injustices. The topic of war is present in the worries of the poets, as well as that of despotism, physical and psychological abuse and the necessity for equal rights. Fundamentally prominent are those poems in which the authors condemn the serious limitations that women suffer, either in a society which has no guarantee of human rights, or in social groups where, despite being guaranteed fairness by law, equal rights do not exist because of the strict cultural trends that survive, which are often rooted in a patriarchal model.

Al acercarnos a las representaciones del compromiso ético en la poesía española contemporánea queremos resaltar las múltiples y variadas manifestaciones que encontramos en la obra de los y las poetas. Ya en otro lugar nos hemos ocupado de aquellas preocupa-

ciones¹ presentes en la poesía que estaban escribiendo las mujeres en la España de final de siglo XX y de principios del XXI, preocupaciones que tenían que ver tanto con la denuncia de la marginación por razón de género como con la revisión y el descrédito de las imágenes asumidas por el imaginario patriarcal. Queremos ahora retomar aquellas miradas y profundizar en diversos aspectos del compromiso humano que podemos encontrar en la poesía que hombres y mujeres están escribiendo en una sociedad y en un tiempo donde el descrédito de los grandes metarrelatos se mezcla con las manifestaciones esperanzadas en lo humano, y el nihilismo con la queja y el rechazo ante la injusticia y la maldad humana como patrón normalizado de comportamiento.

Ciertamente el pensamiento crítico, la conciencia del dolor por la injusticia, la queja por lo inaceptable, la marginación y el sufrimiento, la crítica ecologista, el compromiso moral y la denuncia, las múltiples caras de la inmigración y sus dolorosas esquinas, aparecen con frecuencia en muchos de los poemas contemporáneos a los que nada humano les resulta ajeno. Así encontramos desde el “frío proletario”, que cala en los huesos tras la lectura de “Clases sociales”, o aquel “corazón de periferia y “coplas dedicadas por la radio” en “Viviendas Fundación Benéfico Social” (Isabel Pérez Montalbán) a los horrores de la guerra en “Fumar en Sarajevo” (Juan Bonilla) o

¹ Hemos analizado el rechazo de imágenes patriarcales, así como la revisión y construcción de sujetos líricos inéditos en ROSAL NADALES, M. (2009), “Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación”, en ARRIAGA, M., *Escritoras y figuras femeninas en la literatura castellana*, Sevilla, Arcibel, pp. 465-480.

² Tuvimos el honor de publicar este espléndido poema por primera vez, en el Aula de Poesía de la Casa del Inca (*De la nieve embrionaria*, Ayuntamiento, Montilla, 2002). Con este y otros poemas, la autora participó en el Aula poética que estuve coordinando desde 1994 a 2004, dirigida a jóvenes lectores de Secundaria y Bachillerato.

“Jueves de escarcha” (Teresa Shaw), así como las desigualdades por razón de género, desde la marginación a los malos tratos.

Las poetas³ presentan una clara conciencia del momento histórico que les ha tocado vivir y se convierten en observadoras activas que denuncian las caras más agrias de la realidad. Así lo expresa Julia Otxoa respecto a los papeles que desempeñan las mujeres en la sociedad actual: “Si hablamos de Europa o Asia o EE.UU., queda mucho por hacer en todos los órdenes para la igualdad y eso influye de un modo directo en la obra de las escritoras”. En lo que también insisten otras poetas que han mostrado en su obra una clara conciencia cívica: “Soy testigo involuntario de mi tiempo: de la furia y la complicidad de mi tiempo” (Pérez Montalbán, 1998: 279). También en este sentido se manifiesta Julia Uceda con toda contundencia:

Creo que no debe abandonarse el compromiso constante, primero con una misma y, por tanto, con los valores éticos respecto a nuestro propio tiempo y a los problemas de ese tiempo, sin fronteras ni dogmas, porque ahora no hay escapatorias ni coartadas y es preciso estar muy atentas, ahora más que nunca, a las tentaciones del doble pensamiento: el mundo está en la televisión del salón de tu casa. Y es inmoral tomar el aperitivo o hacer *zapping* mientras presenciamos torturas, lapidaciones, destrucción de lugares en los que nació nuestra cultura, ablaciones, muertes y desesperación, y nos damos cuenta de que la mancha negra del poder, mezclado con el engaño, invade la pantalla. (Uceda, 2003: 59).

³ En este sentido aportamos fragmentos de entrevistas realizadas a las poetas en 2004. Parte de estas entrevistas cuentan con referencias y comentarios en ROSAL NADALES, María, *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Arcibel, Sevilla, 2008.

Compromiso compartido por los poetas, como denuncia Juan Bonilla en un poema que estremece precisamente por esa crónica aparentemente fría y lejana de la realidad en la que lo cotidiano limita con el infierno real de cada día (*Partes de Guerra*, 1992). Fumar en Sarajevo, comer en Sarajevo pasa por la pérdida de la dignidad humana que es arrancada y pisoteada en un momento histórico en el que como en tantos otros la vida no vale nada y aún menos la de las mujeres que sufren además la humillación en su cuerpo.

Fumar en Sarajevo

Con cinco cajetillas de Marlboro
le puedes susurrar obscenidades
a una muchacha complacida
sobre la que derramarás un hijo
que no sabrá tu nombre.

Con tres te agencias una lata
de carne con un sello de la O.N.U.
pero sin fecha de caducidad.

El hambre es un barato alucinógeno
que convierte los gatos en ternera.

El tema de la guerra⁴ también es tratado por Teresa Shaw (*Jueves de escarcha*), que insiste en los horrores de la guerra de Bosnia,

⁴ Antologías que han tratado el tema: CORREYERO, Isla (1998), *Feroces: muestra de las actitudes radicales, marginales y heterodoxas en la última poesía española*, Barcelona, DVD. FALCÓN, Enrique (2007), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol. Así como el estudio de BAGUÉ QUÍLEZ,

retratando esas voces fantasmales que certifican la muerte en el acontecer diario de la cola del pan.

El sol pudriéndose sobre los tomates.
Un niño comía ayer en un mercado de Grozni.
Su madre le abrocha el abrigo.
Después se ha muerto

[...] Oigo las voces
de los hombres que comercian,
pero sé que detrás no hay nadie.

También Antonio Orihuela retrata la Guerra Civil española con trazo firme, en versos lacónicos y certeros que dibujan una crónica escueta y amarga no exenta de ironía en los versos finales: “Este poema se llama / Historia de España” (*Edad de hierro*, 1997).

En 1936, a Antonio Orihuela lo vinieron a buscar
en camión.
Delito:
Ser amigo del alcalde socialista.
Haber abierto un Casino Popular.
Le pegaron dos tiros
y en paz.

Con frecuencia los poetas, lejos de la complicidad o del parapeto estético, denuncian, a veces con ironía o incluso con humor negro, pero siempre con los ojos abiertos, como señala Isabel Pérez

Luis (2006), *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.

Montalbán (1998: 279): “Nunca los cierro ante la violencia, el hambre o la tiranía; nunca ante el amor y la entrega, el desamor y el vacío. Me considero víctima y partícipe de la injusticia”. Por lo que empuña la poesía como arma y enseña: “Deseo abanderar mi rebeldía: denunciar a los responsables; acusar a los pasivos, a los poderosos, a los vampiros sociales, a los dictadores, a los falsos demócratas, a quienes malgastan el amor o lo destruyen. Y aceptar así mi compromiso” (Pérez Montalbán, 1998: 279). No en vano, en “Clases sociales” nos conmueve con esa figura del padre y su recuerdo de infancia, de miseria campesina tan cercana al niño yuntero de Miguel Hernández: “Con seis años, mi padre trabajaba/de primavera a primavera./De sol a sol cuidaba de animales./El capataz lo ataba de una cuerda/para que no se perdiera en las zanjas”. El niño, quebrado por el frío y el trabajo, se convierte en símbolo del abuso y la injusticia social. Porque la infamia y los sinsabores crecen con él como crecen con toda una generación, con todo un pueblo hasta lastrar cualquier posibilidad de futuro: “En sus últimos años volvía a ser un niño:/ Se acobardaba del frío proletario/—porque era ya sustancia de sus huesos—/del aroma de salvia, del primer cine mudo”.

El poema lo remata la autora con ironía y ternura, ternura que destaca en los versos finales donde el asombro del sujeto poético se apropia del dolor de toda una generación, de las limitaciones y los sinsentidos: “de aquella pulmonía/ con seis años, mi padre”. Por lo demás, la ironía irradia desde el adjetivo “bueno” que se contradice inmediatamente y dialoga con sus contrarios: con la suave aspereza, con la altivez de las botas y los guantes que lo mantienen, al menos aparentemente, al margen de la herrumbre de la miseria, en un retrato intimista (y quizás por eso más acusador) del caciquismo rural de la posguerra:

Pero su señorito, que era bueno,
con sus botas de piel y sus guantes de lluvia,
una vez lo llevó, en coche de caballos,
al médico. Le falla la memoria
del viaje: lo sacaron del cortijo sin pulso,
tenía más de cuarenta de fiebre
y había estado a punto de morirse,
con seis años, mi padre, de aquella pulmonía.
Con seis años, mi padre.

(Isabel Pérez Montalbán, *Los muertos nómadas*, 2001)

La denuncia es explícita también en las palabras de Julia Otxoa, poeta que ha mostrado reiteradamente que compromiso estético y social no son incompatibles en el poema, sino que, por el contrario, fundan una unidad necesaria e ineludible.

He experimentado siempre un visceral rechazo hacia todas aquellas actitudes individuales o colectivas en las que pudiera detectarse algún tipo de discriminación ideológica, racial, sexual o de otra índole respecto a otros seres humanos. He tenido muy claro, por lo tanto, desde que tenía uso de razón, la absoluta igualdad de todas las personas. (Otxoa, 1997: 172).

Posicionamientos políticos en sus diferentes manifestaciones, desde el feminismo a la ecología van a estar presentes en muchos poemas. Así Julia Otxoa trata temas sociales desde nuevos y originales puntos de vista, desde las vacas radiactivas a las máquinas tragaperras, en el que la desconfianza en el género humano es manifiesta: “la depravación de esta raza maldita / de chacales”.

Yo no he visto nunca el Bronx

Pero sé de la desolación de un triste lugar
de ríos amarillos
donde abreven las caballerías

[...]

un lugar de árboles de plástico
y vacas radioactivas.

Pero entiéndeme,
no lloro la depravación de esta raza maldita
de chacales,
sino a sus hijos
que dilapidan cigüeñas en vuelo,
como juego

y danzan afebrados bajo la luna,
ese oscuro concierto de máquinas tragaperras.

Es frecuente en la obra de Otxoa la crítica social y el lúcido análisis de situaciones de dominio: “Me niego a creer / en un mundo regido tan sólo / por la persuasión de la espada, / en un tiempo cerrado y excluyente, / donde ondeen gloriosas banderas hechas de mortajas”.

Cotiza en bolsa el miedo
Amor mío,
amor mío,
el tiempo de Al Capone
ya ha llegado,

es otoño y martes
y cotiza en bolsa el miedo

(Julia Otxoa, *Centauro*, 1989)

Porque lo que una persona desea es vivir, vivir sin miedo ni coacciones. Así encierra Esperanza López Parada su postura vital: “Lo que quiere una tórtola es fácil de decir:/ Quiere un amplio desierto, una multitud de arena, /una extensión que atravesar y extenuarse./Quiere visitar al sabio en su cuarto y llevarle noticias” (*Los tres días*, 1994). Así el papel de la mujer funciona simbólicamente encarnada en el emblema de la tórtola (ya no es la “tortolica” de la tradición lírica que necesita tutor y cuidados). Quiere viajar, tener algo que contar, por lo que el viaje se plantea como extensión y conocimiento y la reivindicación del logos como autoafirmación y exigencia de igualdad. No en vano, en muchos poemas, en textos de reflexión y crítica, en entrevistas, las poetisas se manifiestan contra el papel tradicional⁵ de la mujer:

Creo que las mujeres, aunque con excepciones, claro, siguen teniendo menor consideración social que los hombres. Creo que la mujer tiene que seguir desempeñando el papel tradicional de ama de casa, aunque lo compagine como pueda con el trabajo fuera de ella. Personalmente, lo tengo asumido ya como inevitable, pero creo que hay que seguir luchado porque cambie esta situación injusta. No sé hasta dónde influye en mi obra, pero sin duda la falta de tiempo me impide concentrarme en ella todo lo que quisiera. (Ángeles Mora).

Cristina Peri Rossi es otra de las poetisas donde la denuncia social es más evidente. En el poema “Proyectos” retoma un tema que ya había tratado Ángela Figueroa (*El grito inútil*, 1952) al reivindicar el

⁵ Son las mujeres poetisas las que ofrecen numerosos textos en este sentido. A ello nos hemos referido en *¿Qué cantan las poetisas de ahora?*, Arcibel, Sevilla, 2008.

derecho a la maternidad, entendida como posibilidad de ofrecer al hijo una vida digna, sin falsas resignaciones: “Serán las madres las que digan: basta / [...] serán las madres todas rehusando / ceder sus vientres al trabajo inútil / de concebir tan sólo hacia la fosa”

Podríamos hacer un niño
y llevarlo al zoo los domingos.
Podríamos esperarlo
a la salida del colegio.
Él iría descubriendo
en la procesión de nubes
toda la prehistoria.
Podríamos cumplir con él los años.

Pero no me gustaría que al llegar a la pubertad
un fascista de mierda le pegara un tiro.

(Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

El tema de las difíciles relaciones en la pareja y los terribles y continuados malos tratos es otro de los motivos que han recibido atención en la poesía contemporánea, en la que la lucha contra el poder patriarcal está presente en muchos poemas, así como la desconfianza en el género humano que les lleva a posturas que no descartan el nihilismo posmoderno, aunque inciden en posiciones de denuncia.

En el rechazo a la violencia social, y muy en particular a la violencia de género, coinciden hombres y mujeres en poemas muy recientes⁶. Destacamos en este sentido cómo cada vez más asistimos

⁶ *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género* (2006), Córdoba, Litopress.

a la construcción de imágenes de mujer por parte de los poetas, imágenes alejadas del machismo de otros momentos históricos, mucho más solidarias, en las que las mujeres aparecen como compañeras y en las que se denuncia el dolor y la violencia, el desprecio por razón de género:

Me quedo
acurrucada en un rincón del dormitorio
esperando que vuelvas y sigas arrasando
con gestos de desprecio, con golpes y con gritos
aquel campo de amor que cultivamos juntos.

(Luis A. de Cuenca, “La maltratada”⁷)

* * *

Golpea la pared con el puño, muy
fuerte, tanto que vibra toda la casa.
Como un animal herido se tumba en la cama. Ella duda
un instante pero se acuesta a su lado, con los ojos muy
abiertos.

(Pablo García Casado, “Animal”⁸)

* * *

Haz con el miedo el último gazpacho
y bebe a tu salud
Pero no le perdones porque sí sabe lo que hace.

(Enrique Gracia Trinidad, “Buena nueva”⁹)

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Aunque hay casos en los que la mujer, cansada de ser víctima, se convierte en verdugo. Así lo muestra el poema de Vicente Luis Mora con un realismo que verdaderamente produce escalofrío por lo que tiene no de resolución de la violencia, sino de ajuste de cuentas, de escalada terrible del terror entre fieras humanas. Ahora es ella la que acecha la embestida mortal del hombre para devolvérsela:

Este cuchillo me dará firmeza

Cuando él cierre los ojos para hundirse
definitivamente en mí, tendrá
entre mis piernas otro pene erguido
[...]
Oigo la puerta. Debo tener calma.
Este cuchillo me dará firmeza.

(Vicente Luis Mora¹⁰)

Para Álvaro Valverde la clave del dolor reside en la mirada: el ojo tumefacto que observa con pavor, las cicatrices, el silencio y la vergüenza, quizás también algo de esperanza al final del túnel.

Su mirada,
sólo veo el pavor de su mirada

Observo, sí, su ojo amoratado,
esa ceja partida, el hilillo de sangre
que baja del oído

¹⁰ *Ibid.*

[...]
Está en silencio. Gime a veces.
Siente vergüenza y asco de sí misma
[...]
Sueña, en fin, en la vida que merece
por el simple milagro de estar viva.

(Álvaro Valverde, “La mirada”)

Muchas de estas situaciones de discriminación de las mujeres las resume Juana Castro al referirse a las contradicciones de la sociedad actual que, pese al respaldo legal de la igualdad de oportunidades y derechos para ambos géneros, sin embargo continúa ofreciendo múltiples caras de marginación e injusticia.

Por un lado parece que todo está bien, porque existen las leyes de la igualdad. Pero por otro está la realidad de las mujeres muertas por el terrorismo doméstico; la del “techo de cristal” por el cual aunque las mujeres son mayoría en la universidad no ocupan cargos directivos; la de que siguen siendo las mujeres quienes se ocupan de la crianza y educación de los hijos y del cuidado de las personas mayores; la de que los hombres no colaboran en las tareas domésticas más que en una ínfima parte; la del mensaje publicitario y mediático que “obliga” a las mujeres a ser bellas y delgadas (con cuerpo de niña), eficientes, seductoras y preparadas. (Juana Castro).

La búsqueda de la dignidad y el afianzamiento real en el terreno ganado sobre el papel son constantes preocupaciones de las poetas. Para Guadalupe Grande esa es “la brújula que nos otorga todo

el derecho a pensarnos y definirnos y que, a su vez, induce a los hombres a repensar y redefinir sus papeles y la mirada que sobre ellos mismos tienen. Si la inquietud y el miedo no ganan la partida, y podemos hacer ese camino juntos, será muy interesante y una transformación muy seria”. Por lo que Concha García contempla el panorama con esperanza:

La mujer cada vez ocupa un lugar más importante en el terreno de la literatura, de la docencia, de la investigación, de la política... es cuestión de esperar. Lo asumo como la posibilidad de cambiar la historia, así de importante me parece el cambio que se dará dentro de no demasiados años. En mi obra ya existe una preocupación por reflejar los actos cotidianos otorgados culturalmente a la mujer, en ellos cuestiono nuestra libertad de elegir como metáforas ser un guerrero o ser una mujer que se pasea sola en su automóvil. (Concha García).

María Maizkurrena se encuadra dolorosamente en el nihilismo postmoderno en los versos finales de “Entre dos noches”, al señalar la indiferencia social ante la barbarie globalizada: “Bombas, vídeos y sueños. Nada es real. Qué importa / que haya nuevos cadáveres. Todos estamos muertos”.

La mañana comienza cuando se abren los ojos
sobre la muda página del tiempo no estrenado.
La luz nos trae los seres, nos acerca las cosas,
y algo duele en el fondo del día: es la conciencia.

[...]

El periódico abre con su fúnebre carga
de cadáveres nuevos, sobre el café y el tiempo

el orden cotidiano, la máquina despierta,
funcionan con cadáveres más o menos lejanos.

(María Maizkurrena, *Tiempo*, 2000)

De manera que, ante el absurdo mundial, el sujeto poético se refugia en el sinsentido posmoderno: “Compasión y terror nos podrían matar / si el cuento de la vida no fuese una ficción” (*Tiempo*, 2000). Por otra parte, Milena Rodríguez en “Nueva sonatina” con versos en los que dialogan la tradición y sus poetas (aquel “poderoso caballero es Don Dinero” de la letrilla quevediana) critica el dinero y el mercado en la sociedad capitalista, la venta de los valores humanos como cualquier mercancía, ofrecida al mejor postor: “Pues en el mundo nuestro sólo existe un Señor: / Don Mercado, vestido con vaqueros o pieles, / Don Mercado, que llega a comprar las mujeres, / con su carita dulce, maquillada de amor” (*Alicia en el país de lo ya visto*, 2001).

La crítica de la imagen patriarcal de la mujer, objeto de contemplación y esclava de los cánones de belleza, también está muy presente en las poetas. Así en Julia Otxoa y en Aurora Luque: “Esta revista cuenta / familiares parábolas al fin: / de cómo maquillar los sueños agresivos / o cómo estilizar la derrota y el tedio. / Perfumada de Armani / la nada es altamente soportable” (Luque “Reportaje de moda en Marrakech”).

Cómo me dueles, mujer de nylon y escarapate,
de belleza en siete días,
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,
sin huella de alas sobre el tiempo,

cómo maldigo esa tela de araña
que decidió tus puntos cardinales.

(Julia Otxoa)

Temas inéditos como los malos tratos, sean públicos o privados, van a cobrar protagonismo en los poemas a medida que las mujeres van tomando conciencia de su deber de denunciarlos:

En muchos casos seguimos siendo ciudadanas de segunda categoría y eso lo demuestran hechos como la “violencia de género” o “terrorismo familiar”, se avanza en muchas cuestiones pero de una forma muy lenta, faltan mujeres en puestos de toma de decisiones. Lo asumo fatal y procuro, desde mi puesto de trabajo como periodista e incluso desde el oficio de poeta, concienciar sobre todo esto. Es evidente que todo esto también influye a la hora de plasmar los versos sobre el papel. (Pilar Sanabria).

Uno de los motivos más tratados es el de la falta de libertad de las mujeres en tantos países como es el caso de la esclavitud impuesta e inadmisibile del burka al que dedican sus versos Aurora Saura, Juana Castro e Isabel Rodríguez, en un intento de dar voz a quienes carecen de ella porque se la han robado. Así se dirige Aurora Saura a “Una mujer afgana”:

A solas con tu cuerpo,
Mírate.
Si puedes busca un espejo
y dile:
“soy yo, soy yo, soy

hermosa.
[...]
a tus hijas —sí sobre todo
a tus hijas—
diles:
“soy yo, miradme:
soy hermosa,
soy yo”.
Por las calles
—el mundo desde el resquicio
de tu rejilla—
asienta en el suelo los pies
y di para ti misma:
“soy yo, saldré de aquí,
por fin me veréis todos,
soy yo”.

(Aurora Saura)

Sin embargo, con el poema esperanzado de Saura dialogan los versos de Juana Castro, para quien lejos de vislumbrar horizonte para la esclavitud de las mujeres en aquellas regiones del planeta en las que todo se les niega, concluyen con la imagen de la muerte como única salida al laberinto: “Noche mía, mi luz / cuadrículada en negro, cómo pesa / mi manto y su bordado, cuánto tarda / la paz negra del cielo, cuánto tarda”.

Penélope

Kabul

Pajarillo enjaulado, me han quitado los ojos
y tengo una cuadrícula

calcada sobre el mundo.
Ni mi propio sudor me pertenece.
Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo
mis manos mientras cubro de envidia
las cabras que en el monte ramonean.
Ciega de historia y lino
me pierdo entre las sombras
y a tientas voy contando
la luz del mediodía.

(Juana Castro, *El extranjero*, 2000)

También Isabel Rodríguez retoma el tema en “Burka” para hablarnos del infierno y la cárcel de las mujeres silenciadas y borradas por el fanatismo absurdo y sin sentido, pero tan presente:

¿Qué sonrisa en tu rostro emborronado en
la red de barrotes de tu cárcel?

Ausente de la vida,
borrado tu mirar,
silenciada tu voz, sombra en la larga sombra de
una noche que ya no espera el alba.

[...]

pájaro encarcelado con las alas de plomo,
ansioso de volar.

(Isabel Rodríguez, *El punto de vista*)

También el cuerpo de las mujeres alcanza en los últimos años del siglo XX y en la primera década del XXI altas cotas de representa-

ción, muchas veces desde la denuncia de la esclavitud por cánones estéticos o bien desde el tratamiento de temas inéditos como la anorexia o la mutilación genital.

Mutilación

No se llama Veva.
Tampoco Carmen.
Desconozco su nombre.
El espeso abrazo de la
yedra escalando su casa.
Pero la imagino con el
fruto jugoso de su cuerpo
desgranando placer
en el inabarcable instante
del fuego que arde
bajo la piel.
Lejos de la perversa
cuchilla
que ha segado
su clítoris.
A este lado del azahar
y la alegría azul de las madres.

Una dulce muchacha desnuda.

(Carmen Busmayor, *Cuaderno de África*, 2002)

Frente a un mundo donde las mujeres siguen oprimidas por razón de género, además de por razones económicas o de pertenencia a clase social, igual que los hombres, las poetas proponen la

denuncia y la solidaridad; posturas que van desde el ecofeminismo a lo que denominan *sororidad* o hermandad femenina. Así lo hace notar Cinta Montagut al referirse al silenciamiento del cuerpo de las mujeres tras el burka.

Kabul

Cruza una sombra la sombra de la calle,
inmóvil atraviesa la deriva del agua
que súbita abandona su cauce y su sendero
para habitar el cerco de la arrugada tela
que oculta sus pisadas.
[...]
Mi hermana.

(Cinta Montagut¹¹)

Pero la *sororidad* es una forma de denuncia que debe estar en permanente alerta y no solo en la imputación de las injusticias contra las mujeres, sino que debe crecer en la conciencia de la opresión de los seres humanos. Así lo manifiesta Inmaculada Mengíbar al afirmar que las mujeres y en particular las escritoras han de estar atentas a la “única revolución permanente que vale la pena: la de la conciencia de la opresión” (Mengíbar, 1997: 442). De la misma manera que Mario Cuenca Sandoval en *El libro de los hundidos* (2006) clama por los más desfavorecidos, por los muertos bajo las aguas, por los arrasados por la injusticia, con poemas que se asoman a las grandes catástrofes naturales de nuestro tiempo como son el Tsunami (2004)

¹¹ *Ibid.*

y la terrible devastación que el huracán Katrina (2005) provocó en Nueva Orleans: “Trece veces el mar habrá olvidado el nombre / y habrá olvidado el mérito de todos /Pero en algún espejo que no existe / o que no existe más que en la memoria / ellos siguen haciendo la colada / o peinando a sus hijos”.

También el realismo social está presente en “Efecto mariposa” en una endiablada cadena helicoidal que parece sumida en el ADN de la estupidez humana.

Hombre pierde su empleo y golpea a su hijo
Avergonzado hijo insulta a una maestra
[...]
Inmigrante ilegal escupe en los zapatos de ciudadano
Comunitario
Zapatos de ciudadano comunitario aplastan a pequeña
Compañía fabricante de bolsos en Tailandia
[...]
Americano gordo paga en dólares
Enferma a su regreso
Muere el día de Acción de Gracias
Deja esposa y dos hijos
El mayor mata niños en Iraq
El menor morirá en un atentado.

(Mario Cuenca, *El libro de los hundidos*)

Porque poesía y compromiso no deben, no pueden ser realidades separadas no es superfluo recordar que, como avisa el poema anterior, la sociedad global ha generalizado sus injusticias y está perpetuando la marginación y la falta de oportunidades de gran parte de la sociedad, donde las discriminaciones por razón de género, de raza,

de clase o de elección sexual son cada día manifiestas. Frente a esto no es posible el silencio de quienes escriben.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz: modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos.
- BONILLA, Juan (1992), *Partes de Guerra*, Valencia, Pre-textos.
- BUSMAYOR, Carmen (2002), *Cuaderno de África*, Madrid, Torremozas.
- CASTRO, Juana (2000), *El extranjero*, Madrid, Rialp.
- CORREYERO, Isla (1998), *Feroces: muestra de las actitudes radicales, marginales y heterodoxas en la última poesía española*, Barcelona, DVD.
- CUENCA SANDOVAL, Mario (2006), *El libro de los hundidos*, Madrid, Visor.
- DE CUENCA, Luis Alberto (2006), “La maltratada” en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.
- FALCÓN, Enrique (2007), *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Tenerife, Ediciones Baile del Sol.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela (1986), *Obras completas*, Madrid, Hiperión.
- GARCÍA, Concha (2008), entrevista en ROSAL NADALES, *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Arcibel, Sevilla.
- GARCÍA CASADO, Pablo (2006), “Animal”, en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.
- GRACIA TRINIDAD, Enrique (2006), “Buena nueva” en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (1994), *Los tres días*, Valencia, Pre-textos.
- LUQUE, Aurora (2002), *Portuaria. Antología 1982-2002*, Cuenca, El Toro de Barro.

- MAIZKURRENA, María (2000), *Tiempo*, Madrid, Hiperión.
- MARISCAL, José M. y PARDO, Carlos (eds.) (2003), *Hace falta estar ciego: poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor.
- MENGÍBAR, Inmaculada (1997), “Poética”, en Benegas y Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 440-443.
- MONTAGUT, Cinta (2006), “Burka” en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.
- MORA, Ángeles (2008), Entrevista en ROSAL NADALES, María, *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Arcibel, Sevilla.
- MORA, Vicente Luis (2006), “Este cuchillo me dará firmeza”, en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.
- ORIHUELA, Antonio (1997), *Edad de hierro*, Ateneo Obrero, Gijón.
- OTXOA, Julia (1989), *Centauro*, Madrid, Torremozas.
- (1997), “Poética”, en Benegas y Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 170-172.
- PÉREZ MONTALBÁN, Isabel (2002), *De la nieve embrionaria*, Colecc. Aula de Poesía Casa del Inca, Montilla, Ayuntamiento.
- ROSAL NADALES, María (2006), *Con voz propia*, Sevilla, Renacimiento.
- (2008), *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Arcibel, Sevilla, 2008.
- (2009), “Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación”, en Arriaga, Mercedes, *Escritoras y figuras femeninas en la literatura castellana*, Sevilla, Arcibel, pp. 465-480.
- PERI ROSSI, Cristina (1976), *Díspora*, Barcelona, Lumen.
- RODRÍGUEZ, Milena (2001), *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ, Isabel (2009), *El punto de vista* (inédito)

- SANABRIA, Pilar (2008), entrevista en ROSAL NADALES, María, *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Arcibel, Sevilla.
- SAURA, Aurora (1998), *Retrato de interior*, Murcia, Editora Regional.
- SHAW, Teresa (2003), *Destiempo*, Barcelona, March.
- UCEDA, Julia (2003), entrevista de Noni Benegas en *Quimera*, nº 236, noviembre, pp. 59-62.
- VALVERDE, Álvaro (2006), “La mirada”, en *Final de entrega. Antología de poet@s contra la violencia de género*, Córdoba, Litopress.

COMPARED LITERATURE AND THEMATOLOGY: PREVIOUS CONSIDERATIONS FOR A FUNCTIONAL READING OF THE SEA IN LITERARY THEMATOLOGY

José RIENDA
(Universidad de Granada, España)

Palabras clave: Tematología, literatura comparada, el mar como tema literario.

Resumen: Los estudios tematólogicos forman parte del amplio campo teórico de la literatura comparada. Como tal, cualquier lectura llevada a cabo desde este punto de vista literario requiere enfoques anteriores de tipo funcional y ontológico como conceptos nodales para entender la literatura. En este caso, el mar como tema literario es el elemento significativo de nódulos o específico en el que las consideraciones anteriores mencionadas se construyen.

Mots-clés: Thématologie, littérature comparée, la mer comme un thème littéraire.

Résumé : Les études thématologiques font partie du vaste domaine théorique de la littérature comparée. En tant que telle, toute lecture réalisée à partir de ce point de vue littéraire nécessite des approches précédentes de type fonctionnel et ontologique comme concepts nodaux pour comprendre la littérature. Dans ce cas, la mer comme un thème littéraire est l'élément significatif de nodules, ou spécifique, sur lequel les considérations précédemment mentionnées sont construites.

Keywords: Thematology, comparative literature, the sea as a literary theme.

Abstract: The thematological studies are part of the broad theoretical field of comparative literature. As such, any reading carried out from the literary thematological point of view requires previous approaches of functional and ontological type as nodal concepts to understand literature. In this case, the sea as a literary theme is the nodule or specific significant element on which the previous mentioned considerations are built.

ONE

Amongst many other things, «literature is an ideological speech» (Rodríguez 1993: 33), a revisionist axiom of the *formalism and historicism* which makes possible its understanding as an *archaeological fallacy*. Literature is really an ideological speech subject to be structuralized given its nature based on the *speech in and from the language*. The linguistic submission of literature enables its widening on independent levels: levels both superficial and with depth, referential and referenced. From this point, therefore, a thematic structuralization is also possible. Definitively, literature is, amongst many other things, as I have already stated, an ideological speech subject to a thematic structuralization with an implied ideological burden, which is unavoidable among all the integrating parts of the communicative act, although in its most simple schematization: that is to say, structure formed by the three integrating parts: *transmitter, message and receiver*, or, in an equivalent way, *author, work and receiver (meaning the public)*. From this last perspective, Soria Olmedo relapses into the ideological aspect of literature:

If Tynjanov thinks that the *literary series* must be related to the rest of the *historical series*, the literary aspect, according to H. R. Jauss, as a means of communication, passes, in its way to the receiver (meaning the public), through its confrontation with the *expectative horizon* of that public and, at that time, that horizon is formed

by numerous material and mental systems, gestures, practices and institutions. In a few words, the text is a historical product, and these methods (or ways) try to catch it within its specific historicity [...]. In fact, an explicit literary work, related or not to politics, is a specific way of that social space called ideology and it works as a transmitter of specific knowledge embedded in the systems and institutions mentioned above¹ (Soria 1983: 5-6). 5-6).

TWO

The sea as a literary theme. First of all, before starting any historical reconstruction from a thematic perspective, it is necessary to recognize that there is the risk of raising some doubts about the legitimacy of the conclusions that, in this case, can be shown concerning the symbolism of sea writing that appears in literary works. A certain degree of daring is also exposed when connecting the sea as written in literature with the form, class, social environment where the work is written, as if the thematic choice of the sea would not intervene at all in these aspects and its presence in narration was due to other questions not related at all with the ideological aspect. It must not necessarily be understood this way,

¹ Si para Tynjanov la *serie literaria* debe ser puesta en relación con las demás *series* históricas, para H. R. Jauss lo literario, como hecho de comunicación, pasa, en su camino hacia el público receptor, por su confrontación con el *horizonte de expectativa* de ese público, y a su vez, ese horizonte está conformado por una serie de aparatos materiales o mentales, gestos, prácticas, instituciones. En pocas palabras, el texto es un producto histórico, y estos métodos (o caminos) intentan apresarlos en su historicidad específica [...]. En efecto, una obra literaria explícita en su relación con la política o ajena a ella, es forma específica de ese espacio social llamado ideología, y funciona como portadora de unos saberes concretos que se integran en los aparatos e instituciones arriba mencionados (Soria 1983: 5-6).

as it may be deduced from the text above. In this respect, we can also use the words Rodríguez used to clarify some basic principles for his *Literature of the poor*: «The question does not refer to the fact that I have chosen the *Literature of the poor* theme as being the most social for a historical theory of literature. I would say it is actually the opposite: to show how there are no themes, but instead, ways to tackle them, enunciate them and that, formalism or vanguardism, are as social as poverty²» (Rodríguez 1994: 38) or the sea.

We know the following: the sea is a literary theme. Any literary theme is an accurate and exact piece of the ideological puzzle that produces or underpins it. Omnipresence of the sea as a metaphor along with (artificial or official) history cannot and must not be considered as polysemy without any limits pursuant to the great variety of semantics assigned to the sea; artificius and officious *historization* so needed that it intrinsically contains a specific place from which the speech is made:

In fact, when the research of literary texts is considered to be an academic discipline, this institutionalization is not only established to tackle artistic and natural heritage, but is also intended for cooperating in the construction of a specific form of political and social structure. Put simply, it is not established to recover the past, but to help to create and justify the present. The choice of the corpus to work with; the establishment of the criteria that made

² «No se trata de que haya elegido esta temática de la *literatura del pobre* como la más *social* para una teoría histórica de la literatura. Yo diría que precisamente al contrario: para mostrar cómo no hay temas sino maneras de tratarlos, de enunciarlos, y que tan sociales son los sueños, el formalismo, o el vanguardismo, como la pobreza» (Rodríguez 1994: 38)

sense for the inclusion/exclusion of works and authors, and chronological frameworks and taxonomization of the materials used, were not therefore due to the presence of an additional verifiable truth, but to the will of building a reference at the same level, which can justify the way of living and considering the point of its authority. It is obvious that we always speak from some place (theoretical, political, ideological). It cannot be otherwise³ (Talens 1989: 107-108).

Omnipresence of the sea as a metaphor throughout the history (artificial/official) of our literature cannot and must not be considered as a polysemy without limits. It must be understood as a product of author intent submitted to an inevitable *radical historicity* (*cfr.*, Rodríguez 1993: 403) that, in our case, enshrines as a last resort any act of literary construction.

We know the following: all elements that constitute the literary work and confer to it a logical structure, bear the weight of the

³ En efecto, cuando se instituye como disciplina académica el estudio de los textos denominados literarios, dicha institucionalización no va tanto asociada al deseo de abordar analíticamente un patrimonio artístico y natural, cuanto a la necesidad de cooperar en la constitución de una determinada forma de estructura política y social. En una palabra, no se instituye para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente. La elección del *corpus* sobre el que operar; el establecimiento de los criterios que hicieron coherente la inclusión/exclusión de obras y autores, así como la periodización y *taxonomización* del material no respondían, en consecuencia, a la existencia de una verdad exterior comprobable, sino a la voluntad de construir un referente a la medida, capaz de justificar la manera de vivir y pensar el argumento de su autoridad. Obviamente, siempre se habla desde algún lugar, teórico, político, ideológico –no puede ser de otro modo– (Talens 1989: 107-108).

social space from which they are created. Therefore, the inclusion of these elements in the work must not be understood as an exclusive product and an individual and voluntary decision, but as functionally irreplaceable items with respect to the ideological value of that work (which includes all elements, literary themes and also the sea as a thematic subject).

THREE

Literature, that is to say the speeches that constitute it, contains a form of knowledge about the world in as much as it includes the historical memory of the world –in its writing (*cfr.*, Lledó 2000)– and the material in which it is printed (*cfr.*, Escolar 1988). In this sense, «definitely, the important thing is not what literature can explicitly say about itself, but the fact that there is a literature of the knowledge, a knowledge [...] whose radical identity must be recognized: literature is a form of knowledge⁴» (Chicharro 1987: 51); that is to say, it is possible to know the world through literature. That is its value and, nevertheless, the value of the literary work, its meaning, cannot be considered taking into account the essence but the act⁵, *id. est*, an act of granting on behalf of the person reading

⁴ Porque, «en definitiva, lo que aquí importa no es sólo lo que la literatura pueda decir de ella misma explícitamente, sino el hecho de que exista una *literatura del saber*, un saber que [...] impone efectuar el reconocimiento de su radical identidad: la literatura es una forma de conocimiento» (Chicharro 1987: 51)

⁵ Compulsory readings: Wolfgang Iser, *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987. In this sense, it is recommended to read, for instance, published writings about the reading and their story stated by Carlos Ortega in «La Hora del Lector» (*Babelia*, 336, Abril, 1998, pag. 11; in *El País*, 18th of April, 1998): Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruiopérez, Madrid, 1998;

the work. Forcing the implied text to the act of reading as a process of adequacy, to and from the reader, justifies in literary theory the need to delimit, to segment the texts from the whole as a previous requirement of the availability of the value they have. Such a segmentation, normally carried out in vertical and horizontal directions, in relation to the chronological axis of the historical flow, has made it possible to give that historic character to a corpus so wide and rich as the literary corpus. In that scenario of segmentation is where our proposal resides: a thematic reading of literature. The purpose is to add new parallel lines to the literary corpus that will be added to the pre-established chronological coordinates; lines that have been defined by the themes that conform to the text structure. Also, a name has been assigned to the theoretical study of these intentions of thematic segmentation: the *thematology*, a dependent discipline or included in the wide theoretical field that embraces Compared Literature (*cfr.*, Guillén 1985: 248-303).

Among our intentions, we do not pursue too deeply into the framework of literature theory on the part of thematology, especially at this moment where thematical studies have suffered abusive requirements from the stylistic point of view and, also, they have become development instruments for hermeneutics⁶. On the other

Historia de la lectura en el mundo occidental, Taurus, Madrid, 1998; David Denby, *Los grandes libros*, Acento, Madrid, 1997; David R. Olson, *El mundo sobre el papel*, Gedisa, Barcelona, 1988.

⁶ With all, we insist on the possibility of taking as a starting point the work carried out by Guillén and, then, we suggest the following readings: 1) About precedents of thematology in theoretical studies: Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, Colin, Paris, 1951, pag. 87; H. M. Block, *Nouvelles tendances en la littérature comparée*, Nizet, Paris, 1970, pag. 22; Gaston Paris, *Légendes du Moyen Âge*, Paris, 1912; A. Graf, *La leggenda del Paradiso Terrestre*, Roma, 1878; A. Farinelli, *La vita*

hand, in spite of the possibility of taking the theory of literature as a weapon to defend and justify our work, we cannot evade the acceptance of the imbalances that enclose thematic studies. That is to say, risks of thematology: we refer, in a way, to the inevitable *common place* in the contents, since the purpose is to offer a slanted reading of a text and an author not only well-known by everyone, but also consciously studied by everyone. Also, we refer in the same way to the unavoidable exclusions related to authors and works that include any thematological marginal notes. Therefore, so far, the only thing we can do is to pay attention to the game (not innocent at all) of saying what has been said⁷ and to adopt the following words: «Not

è un sogno, Turín, 1916. 2) On thematological studies in correct criticism: Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, Madrid, 1975, chap. 7; François Jost, *Introduction to comparative literature*, Bobs Merrill, Indianápolis, 1974, chap. 5 and the bibliography it contains about thematology.

⁷ «Current criticism, which is apparently more progressist, from the structuralism to the semiotics, from the psychoanalysis to linguistic text, normally rightly talks about the uselessness of the gloss, or the paraphrase or textual analysis.[...] However, things are more complicated. This current criticism is right, but it does not take into account the ideology underneath. This ideology: belief in poetry as a literal and direct truth that anyone can understand because, in the end, poetry keeps talking about the human soul and this human soul is the same for everyone. This is to say: poetry as a direct transference of itself, writing as a truth that more or less looks after that ultimate background truth: human spirit [...] I am not going to explain here why, at the end, current criticism, swotted up on that ideology and which is supposed to be more scientific, does not *gloss* or comment on the text, but that it tries to make it a “scientific” text: it breaks it down in elements, it builds modules that are almost mathematical from a structural point of view, etc. But, in fact, the background exposition does not vary: the poem says what it says [...] and, therefore, any explanations not related to extracting elements, make them materialize or make them *scientific* in a word, are not needed: reconstruction in *abstract* of what it has been *specifically* said in the text. *abstraction* of the critical

many days ago, I heard an important North American writer saying, just after starting a conference on the *Quijote*, that it is useful sometimes to come back to a common place, to the well-known part of an author or to a literary work that, due to its/his/her popularity, we almost forget about or almost reject it as our wish (which is of

and scientific language and the *precision* of poetic language. *abstraction* of the critical and scientific language and the *precision* of poetic language. current criticism that criticizes the comment, the gloss, etc. and, rightly, as a mere useless rhetoric, it does not separate all of the same background ideology in the comment of in the gloss: that is to say, ideology of poetry as transparent writing itself, a direct presence of itself [...]. Because poetry is not transparent and direct. It does not even *say* anything apart from footprints, trails, distorting facts, contradictions, etc. I am not talking about the footprints or the contradictions of the psychology or the soul of an author, but about the footprints and contradictions of an ideology, of a collective unconsciousness that, of course, the author experiences, but we do too. Therefore, this is the only real value of the criticism [...]: contribute to the objective knowledge of a text, its ideological operation at the same time from a conscious and unconscious point of view». These words were read by Juan Carlos Rodríguez at Palacio de la Madraza (*Palace of the Madraza*) of Granada on the 28th of November, 1988, on the occasion of the book *Troppo mare* of Javier Egea in: *Antología de la joven poesía granadina*, La General, Granada, 1990, edited by Miguel Gallego Roca, pag. 55-58. [«La crítica actual más aparentemente progresista –desde el estructuralismo a la semiótica, desde el psicoanálisis a la lingüística del texto– suele con razón hablar de la inutilidad de la *glosa*, de la *paráfrasis* o del *comentario de textos*. [...] Y sin embargo las cosas son más complicadas. Esa crítica actual lleva razón, sí, sólo que ignora la ideología que la habita. Esta ideología: la creencia en la poesía como verdad directa y literal, verdad que todos pueden entender porque en el fondo la poesía no hace más que hablar del alma humana y el alma humana es igual para todos. Esto es: la poesía como transparencia directa de sí misma, la escritura como verdad más o menos velada de esa última verdad de fondo: el espíritu humano [...]. No voy a explicar aquí por qué, en el fondo, empapada de tal ideología, la crítica actual supuestamente más científica no *glosa* ni comenta el texto, sino que pretende hacerlo «científico»: lo descompone en sus elementos,

course legitimate) is to work on new aspects or concepts that have not been tackled that much⁸» (Florit 1988: 17).

FOUR. WHY THE SEA IN OUR LITERATURE?

The sea, present throughout the centuries in literature, over all the centuries in all literature, appears strange precisely because of

construye modelos casi matemáticos de su estructura, etc. Pero el planteamiento de fondo no varía: el poema dice lo que dice [...] y por tanto sobra toda explicación que no sea extraer sus elementos, materializarlos, hacerlos *científicos*, en una palabra: reconstrucción *en abstracto* de lo que ya está dicho *en concreto* en el texto. La única diferencia sería esta: la *abstracción* del lenguaje crítico –o científico– y la *concreción* del lenguaje poético. En el fondo, pues, los mismos perros con distintos collares: la crítica actual que critica al comentario, a la glosa, etc. –y con razón– como mera retórica inútil, no se separa un ápice sin embargo de la misma ideología de fondo que subyace en el comentario o en la glosa: esto es, la ideología de la poesía como escritura transparente en sí misma, presencia directa de sí misma [...]. Porque la poesía no es transparente ni directa. Ni siquiera *dice* nada que no sean huellas, rastros, distorsiones, contradicciones, etc. No las huellas o las contradicciones de la psicología o el alma de un autor, sino las contradicciones y las huellas de una ideología, de un inconsciente colectivo –que el autor vive, naturalmente, pero que también vivimos nosotros–. Por tanto he aquí el único valor real de la crítica [...]: contribuir al conocimiento objetivo de un texto, de su funcionamiento ideológico a la vez consciente e inconsciente». Palabras leídas por Juan Carlos Rodríguez en el Palacio de la Madraza de Granada el día 28 de noviembre de 1988 con motivo de la presentación del libro *Troppo mare* de Javier Egea, en: *Antología de la joven poesía granadina*, La General, Granada, 1990, edición de Miguel Gallego Roca, págs. 55-58].

⁸ «No hace muchos días oír decir a un notable escritor norteamericano al iniciar una conferencia sobre el *Quijote* precisamente, cómo es útil muchas veces el regreso al lugar común, a lo muy conocido de un autor o una obra literaria que, por serlo tanto, olvidamos o hasta casi despreciamos en el deseo, muy legítimo desde luego, de trabajar en aspectos nuevos o menos trillados» (Florit 1988: 17).

its absence in our literature. We cannot describe it in another way: «the forgotten sea of Spain» (Nadal 1981: 89-90). Certainly, the Hispanic letters have not had great sea writers and it seems that sea has not found a specific accommodation in our literature to adapt it to a certain place within its discourses; the Spanish literary sea is shown as an easy piece to find, but with too many battles in its waters to fix it without problems in that ideological puzzle that is literature; battles that have suffered an erosion towards essentialism, spiritualism, intimism, as if the sea only exists as a horizon, at dawn, of song⁹, as if the sea has never held in its waves fishermen boats that were wrecked in early old age due to work efforts, for example...

It is stated: «Spain, aircraft carrier of Europe anchored between the Atlantic and the Mediterranean, so many times the launch pad for overseas adventures, country of long coastlines, of people who have earned their living, of emigrants, has not, paradoxically, been a literary republic of sea writers; As if an insurmountable shyss

⁹ In fact, almost all the studies carried out about this topic and that we have had the chance of analysing, have been tackled possibly, from the most appropriate perspective, due to that intimist or essentialist nature mentioned: we refer to the stylistic perspective. In addition to the works mentioned on footnotes from now on, some examples can be shown such as that of José María Fernández Nieto, *El mar y la poesía. Epilírica del mar* (Cajal, Almería, 1987) or the article of Pedro Granados «The sea as structuring topic in the *Fable of Polifemo and Galatea* of Luis de Góngora» (*Lexis*. vol. XVIII, 2, Lima, 1944). But maybe, the most representative among these works, in our opinion, belongs to Manuel Criado de Val, *Atlántico. Ensayo de una Breve Estilística Marina*, with foreword written by Karl Vossler (Madrid, 1944), where likewise there are included some theoretical contributions about marine stylistics on one hand, and, on the other hand, an overall perspective about the *Imagen atlántica* and its aesthetic combination, passing through the mythology, psychology, history, etc.

stops the pen and discourages our people of words¹⁰» (Nadal 1981: 23). It is stated: «Surprisingly Spain, a Mediterranean country “coming out” onto one of the most culturally enriched seas, has not produced great men of words associated with the sea. A handful of poets, one or two novelists, nobody as important as Conrad or Julio Verne with respect to “sea breath” in their pages¹¹» (Díaz Rueda 1981: 89-90). 89-90). It is stated: «It is possible, and it has been done partially, to trace a route of the sea topic in the Spanish writers, but this result is rather disappointing¹²» (Nadal 1981: 23). It is stated: «The poetry of the sea appears with a meaning of particular importance in the Spanish literature of the century XX [...]. The presence of this topic in the poetry of this present century highlights, even more, if we compare it in contrast with its relative absence in immediate previous periods¹³» (Correa 1966: 62). It is

¹⁰ «España, portaaviones de Europa anclado entre el Atlántico y el Mediterráneo, tantas veces plataforma para aventuras ultramarinas, país de litorales prolongados, de gentes que en el mar han buscado su vida, de emigrantes, no ha sido paradójicamente república literaria de escritores del mar. Como si una timidez invencible detuviera la pluma y encogiera el ánimo de nuestras gentes de letras» (Nadal 1981: 23).

¹¹ «Sorprendentemente España, país mediterráneo “asomado” a uno de los mares culturalmente más enriquecedores, no ha dado grandes hombres de letras asociados al mar. Algún que otro poeta, uno o dos novelistas, nadie de la talla de un Conrad o un Julio Verne en cuanto a “aliento marino” en sus páginas» (Díaz Rueda 1981: 89-90).

¹² «Es posible, y se ha hecho parcialmente, trazar un itinerario del tema del mar en los escritores españoles, pero el resultado es más bien decepcionante» (Nadal 1981: 23).

¹³ «La poesía del mar aparece con una significación de particular importancia en la literatura española del siglo XX [...]. La presencia de este tema en la poesía del presente siglo resalta, aún más, si la situamos en contraste con su relativa ausencia en épocas inmediatamente anteriores» (Correa 1966: 62).

stated: «Certainly, if we had to set the Castilian literature under the sign of one of the four elements, this would not be water. Most of the main Castilian writers slaved away by luminous and harsh lands¹⁴» (Navarro 1962: 477).

The forgotten sea of Spain, why? The sea, a natural element that, since Homero (?), has never stopped beating strongly in time's immortal works of literature, but its beat has become weak and unhealthy due to so much abstraction, internalization in Spanish literature. Why? What are the differences between our sea and the rest of the literary seas? What are the reasons –always ideological– that hide it, and bury it here, while the sea is stood up as main character in other literature?

The answer to these questions seems to escape, in principle, from any annotation. However, we have provided some conclusions in this sense. . In previous works, we have offered keys that explained the ideological operation of the sea matter in contemporary Spanish poetry (*vid.*, Rienda 2000) beginning our long voyage at two different moments of a crucial century of the social and literary series, the Spanish XIX, and following from that point our hindered visit to that huge museum where literature can be shown and in whose rooms, the reader, a «passenger in a museum», walks freely without the need for submitting to chronological arrangement: «One of the ways to present the anthology as genre has consisted of comparing it with a museum, in whose rooms the reader, the “passenger in a museum”, walks freely, subjecting to chronology or doing without it, if he wants to go directly to his favourite poem, since anthol-

¹⁴ «Ciertamente que si tuviéramos que situar la literatura castellana bajo el signo de uno de los cuatro elementos, éste no sería el agua. La mayoría de los principales escritores castellanos bregaron por luminosas y ásperas tierras» (Navarro 1962: 477).

ogy can space out time, making it pure present time, playing with affiliations and comparisons¹⁵» (Soria 1991: 11). 11).

The *Canción del Pirata* of Espronceda as a sea paradigm of Romanticism; *La pesca* of Núñez de Arce as a representative poem of Realism; the De Fuerteventura to Paris of *above all a poet*¹⁶ Unamuno; the Atlantic fin-de-siècle enclave of Ramón Pérez de Ayala, Tomás Morales and Alonso Quesada offered in *El sendero innumerable*, *Las Rosas de Hércules* and *El lino de los sueños* respectively; the returning seas of Juan Ramón Jiménez in his *Diario*; the sea appointed by *Contemplado* of Salinas; and the material (and) historical sea of *Troppo mare* of Javier Egea were our object of study to establish that the ideological operation of the sea as a subject matter as an attempt at the first answer to the previous questions, and, in which, it is obvious that the symbolic adaptation of sea due to the functional multiplicity with which it has been written in the different historic moments, and, on the other hand, it makes it more suitable for study and analysis due to the scope for socio-criticism than the philology. However, before that, we also looked at some of the native seas of the universal literature to discover some fundamental keys that would become valid later, such as, firstly, the adaptation of the sea treatment to the special features of leisure time of the public

¹⁵ «Uno de los modos de presentación de la antología como género ha consistido en asemejarla al museo, por cuyas salas el lector –pasajero en museo– deambula en libertad, sujetándose a la cronología o prescindiendo de ella si se quiere acudir directamente al poema favorito –ya que la antología puede espacializar el tiempo, convertirlo en pura actualidad–, jugando a filiaciones y comparaciones» (Soria 1991: 11).

¹⁶ This is the description that Rubén Darío made of him in the foreword to *Teresa* (1924): «Miguel de Unamuno is above all a poet and maybe only that» (Miguel de Unamuno, *Poesía completa. II*, Alianza, Madrid, 1987, p. 107).

listener/reader that it is shown between the *Odisea* de Homero (?) and *El viaje de los argonautas* of Apolonio de Rodas; secondly, the first great ideological value of the sea in the literary texts, which is given by the bionomy of the sea and divine power found in an explicitly functional way in the *Eneida* of Virgilio as well as a deliberate patriotic demagogy; thirdly, the qualitative jump that brings about the demystification of the sea before the imperative of the didactic request in *Las mil y una noches*; and fourthly, the use in a game of literary fiction truth and lies about the sea as a literary topic to put it at the disposal of the rulings ordered by the established power, exemplified in an unquestionable manner in *Os Luisiadas* of Camoens (cfr., Rienda 2003: 89-104). From now on, the sea as an object of literary study is presented so widely that it inevitably requires an endless *nautical chart*, due to the payroll of sea writers that we find significant in this respect: Shakespeare, Swift, Defoe, Melville, Conrad, Verne, Stevenson, Salgari, London..., shall be other ports to reach always equipped with these previous considerations, where literature is a form of knowledge and where the radical historicity of creative, constructive acts, makes it possible to view at any literary text from such a perspective.

BIBLIOGRAPHICAL READINGS

- Historia de la lectura en el mundo occidental* (1988), Madrid, Taurus.
- ALBORNOZ, A. de (ed.) (1988), *Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus.
- BLOCK, M.H. (1970), *Nouvelles tendances en la littérature comparée*, París, Nizet.
- CHICHARRO, A. (1987), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- CORREA, G. (1966), «El simbolismo del mar en la poesía española del siglo XX», *Revista Hispánica Moderna*, XXXII.

- DENBY, D. (1997), *Los grandes libros*, Madrid, Acento.
- DÍAZ RUEDA, A. (1981), «El mar en la literatura», *Camp de l'arpa*, nº 89-90, Julio-Agosto.
- ESCOLAR, H. (1988), *Historia del libro*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- FLORIT, E. (1957), «La poesía de Juan Ramón Jiménez», *La Torre*, año V, nº 18-20.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- ISER, W. (1987), *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- JOST, F. (1974), *Introduction to comparative literature*, Indianapolis, Bobs Merrill.
- LLEDÓ, E. (2000), *El surco del tiempo: meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica.
- MANGUEL, A. (1998), *Una historia de la lectura*, Madrid, Alianza/Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- NADAL, C. (1981), «El olvidado mar de España», *Camp de l'arpa*, nº 89-90, Julio-Agosto.
- NAVARRO GONZÁLEZ, A. (1962), *El mar en la literatura medieval castellana*, Tenerife, Universidad de la Laguna.
- OLSON, D. R. (1988), *El mundo sobre el papel*, Barcelona, Gedisa.
- ORTEGA, C. (1998), «La Hora del Lector», *Babelia*, 336.
- RIENDA, J. (2000), *Museo marítimo itinerante: Analectas del mar como elemento funcional en la poesía española contemporánea*, Granada, Universidad.
- (2003), «Los mares originarios en la literatura universal», *Alhucema. Revista de Teatro y Literatura*, 10.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1994), *La norma literaria*, Granada, Diputación.
- (1994), *La literatura del pobre*, Granada, Granada.

- SORIA OLMEDO, A. (1983), *La crítica literaria de las vanguardias en España (1910-1930). Para un análisis del contexto teórico del vanguardismo*, Granada, Universidad.
- (1991), *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid, Taurus.
- TALENS, J. (1989), «De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970», *Revista de Occidente*, 101, Madrid.
- TIEGHEM, P. V. (1951), *La littérature comparée*, París, Colin.
- UNAMUNO, M. de (1987), *Poesía completa. II*, Madrid, Alianza.
- WEISSTEIN, U. (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Madrid, Planeta.

EL SUJETO CULTURAL (POS)COLONIAL Y DE LA POSCOLONIA: ¿HACIA UNA CRÍTICA LITERARIA PARA LOS ESTUDIOS HISPANOAFRICANOS?

Clément AKASSI
(Howard University, U.S.A.)

Para Edmond Cros, por haber creado una teoría que, entre otras cosas, ayuda al ex sujeto colonizado a descolonizar su imaginario.

Palabras clave: literatura hispanoaficana, literatura de Guinea Ecuatorial, sujeto poscolonial, sujeto de la poscolonia, sociocrítica y poscolonialismo.

Resumen: Ante la reciente emergencia de la literatura hispanoaficana (de Guinea Ecuatorial) y su particular contexto histórico, sociocultural y político, la pregunta pivotal que se plantea es: ¿cómo encontrar las clave de interpretación de la producción literaria ecuatoguineana si esta es precisamente una de las voces olvidadas; una de esas voces subalternas de las letras hispánicas? En este trabajo, trato de responder a este interrogante barajando dos propuestas epistemológicas y hermenéuticas estructuradas en torno a dos clave teóricas: el *sujeto (pos)colonial* de Edmond Cros y el *sujeto de la poscolonia* de Achille Mbembe. Ambos teóricos poscoloniales me brindan asimismo la oportunidad no solo de adentrarnos en la complejidad del poscolonialismo ecuatoguineano sino también de comprobar la eficacia de las herramientas críticas propuestas para interpretar *Nambula* de Maximiliano Nkogo y *Cuentos crudos* de Juan Tomás Ávila.

Mots-clés: Littérature hispanoafricanique, littérature de la Guinée Équatoriale, sujet postcolonial, sujet de la post-colonie, sociocritique et le postcolonialisme.

Résumé: Compte tenu de l'émergence récente de la littérature hispanoafricaine (de la Guinée Équatoriale) et de ses particularités historiques, culturelles et politiques, la question cruciale qui se pose est: comment trouver la clé de l'interprétation de la production littéraire en Guinée Équatoriale si elle est l'une des voix oubliées, une de ces voix subalternes des lettres en espagnol? Dans cet article, j'essaie de répondre à cette question d'après deux propositions épistémologiques et herméneutiques qui s'articulent autour de deux théories principales: le sujet (post) coloniale Edmond Cros et l'objet de la post-colonie d'Achille Mbembe. Les deux théoriciens postcoloniaux me donnent aussi l'occasion non seulement de me plonger dans la complexité du post-colonialisme de la Guinée Équatoriale, mais aussi de tester l'efficacité des outils critiques proposés pour interpréter *Nambula* de Maximiliano Nkogo y *Cuentos crudos* de Juan Tomás Ávila.

Key words: hispano africana literature, equatorial guinean literature, poscolonial subject, subject of poscolonia, sociocriticism and poscolonialism.

Abstract: Before the uprising of the hispano africana literature (from Equatorial Guinea) and its particular historical, sociocultural and political context, the main question is : how is it possible to find out the interpretation keys of equatorial guinean literary production if it is precisely one of the forgotten voices ; one of these subaltern voices of the hispanic literatures ? In the present essay, I aim to answer to this interrogation pointing out two epistemological and hermeneutic proposals driven by two theoretical keys: the *(pos)colonial subject* of Edmond Cros and the *the subject of poscolonia* of Achille Mbembe. These two poscolonial theoreticians give me thus the opportunity not only to goin depth through the complexity of the equatorial guinean poscolonialism but also to ascertain the effectiveness of these literary criticism tools proposed to analyze *Nambula* of Maximiliano Nkogo and *Cuentos crudos* of Tomás Ávila.

DILUCIDACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS HISPANO- AFRICANOS

Ante todo, una aclaración epistemológica respecto al porqué de «estudios hispanoafricanos» y no «estudios afrohispanicos» como

hasta la fecha se han llamado los estudios por y sobre¹ los negros de habla española. En efecto, el hecho de que hasta ahora se había preferido la categoría de “literatura afrohispanica” –la literatura siendo el objeto de estudios que me interesa aquí– tendía a sugerir una discontinuidad/ruptura entre la única comunidad de África subsahariana de habla oficial hispana (Guinea Ecuatorial) y la diáspora africana (los negros de las Américas españolas). En efecto, el «Afrohispanismo» o «Literatura afrohispanica» seguía descuidándose de lo que es la literatura de Guinea Ecuatorial, a pesar de los recientes esfuerzos para visibilizarla dentro de la literatura afrohispanica². La cual está a su vez en pos de su propia «identidad» en la vorágine de la literatura latinoamericana. La verdad es que si Guinea Ecuatorial seguía –y sigue– siendo silenciada en las instituciones académicas es porque, desde el trono del *cultural mainstream* (la cultura hegemónica) occidental, representaría una *subalternidad* dentro de otros márgenes culturales como las Américas españolas. El concepto de «literatura hispanoaficana» que estoy adoptando aquí responde pues a la urgencia de abogar por cierta alternativa discursiva en el campo de las letras escritas por y sobre los negros de habla española; de interpelar sobre la necesidad de señalar la raíz africana de una literatura en español, por y sobre los negros, dispersos o no; y por ende, significar que todo discurso sobre la literatura negra

¹ El “sobre” remite a a los negros y a otros grupos humanos como sujetos de la escritura.

² Desde más de un cuarto de siglo ahora, y de manera acelerada desde estos últimos diez años, se multiplican seminarios y cátedras de estudios sobre la literatura de Guinea Ecuatorial particularmente en África (Guinea Ecuatorial; Camerún) y en Estados Unidos (Universidades de Missouri y de Howard); de igual manera de 2007 a 2009, no se ha dejado de organizar coloquios internacionales sobre Guinea Ecuatorial en España y en Estados Unidos.

en lengua española ya no puede prescindir de Guinea Ecuatorial; en definitiva, responder por la afirmativa a la pregunta: ¿pueden los «subalternos» hablar? A continuación, cuando use «literatura hispanoafriicana» será para designar la literatura ecuatoguineana; y cuando sea necesario, extenderé la noción a la llamada «literatura afrohispanica», en su acepción actual (=aplicable a la literatura de los negros de las Américas españolas).

DEL POSCOLONIALISMO, DEL SUJETO (POS)COLONIAL Y DE LA POSCOLONIA

En cuanto a la hermenéutica que me servirá de herramienta crítica la pido prestada a las propuestas teóricas de Achille Mbembe (2000; 2001) y Edmond Cros (1995; 2003), dos de las heterogéneas voces de los discursos o teorías poscoloniales³. La heterogeneidad de estos discursos se debe a que tiene un espectro que va de Edward Said y Homi Bhabha a Gayatri Spivak, Achille Mbembe, Edouard Glissant, Paul Gilroy, Edmond Cros, para no ser exhaustivo, ni atenerme a ninguna jerarquía cronológica. Son discursos cuyo objeto, el *poscolonialismo*, está en construcción: lo cual les confiere un carácter no definitivo; y me lleva también a traer a colación una de las señas de los discursos o teorías poscoloniales, que es la complejidad semántica de su objeto. Porque el *poscolonialismo* sugiere un *a fortiori* temporal, algo que adviene después de la colonización, pero dentro de una diacronía que sigue teniendo algo de *traces* (huellas) y/o de continuidad (y por ende, de dominación) coloniales. El *pos* sugeriría que, pongamos el caso de la literatura, todas las literaturas

³ Achille Mbembe piensa, por ejemplo, que la heterogeneidad misma de los discursos poscoloniales que se siguen construyendo no autoriza a convertir tales discursos en “teorías”.

de los países antiguamente colonizados fueran literaturas poscoloniales. Pero las cosas no son tan simples porque países tales como Estados Unidos o Canadá, pese a haber sido colonias británicas y/o francesas, son vistos en la actualidad como culturas hegemónicas y *no dominadas*. Resultado del desplazamiento o aniquilamiento que los colonizadores y amos blancos –todavía presentes mediante sus descendientes– habían hecho sufrir a los nativos de América; o incluso consecuencia de la esclavitud que habían impuesto a los africanos forzados a la migración. Inclusive, no es raro tampoco que se dude *soto voce* o abiertamente de la poscolonialidad de África porque, según dicha crítica, el continente africano ya obtuvo su independencia, librándose así, de una vez por todas, del ex sujeto colonizador. Está claro que las limitaciones de tal observación son obvias. Primero, porque la independencia en cuestión fue más bien una independencia política. De modo que –sin ni siquiera hacer hincapié en la explotación económica de la que sigue sufriendo el ex sujeto colonizado africano– sobrevive en la actualidad la *colonización* del imaginario africano. En efecto, mediante la supervivencia del idioma «oficial» del ex sujeto colonizador y de la *canibalización* de su cultura, por ejemplo, África sigue manteniéndose en un estatus de *subalternidad* mental. Al respecto, me parece importante recordar que las tensiones raciales en ciertos países de las Américas transcriben también esta relación de subalternidad *en presencia* (blancos y negros siguen siendo los protagonistas de la formación sociocultural como en tiempos de la Colonia). Pues, si bien puede ser dudoso el poscolonialismo de Estados Unidos por haberse convertido en cultura dominante y hegemónica, existen sin embargo los que se quedaron marginados por el *mainstream*, como bien podrían ser los negros, las mujeres y demás minorías; en fin, los que Gayatri Spivak llama los subalternos. Asimismo, cuando la africanaamericana Alice Walker defiende la especificidad de *su* feminismo a través

del *womanismo*⁴ (derivado de *womanism*), pretende hablar desde la periferia de las mujeres negras (desde la subalternidad) en la medida en que el feminismo promovido por Simone de Beauvoir –para poner un caso– se movería dentro de un discurso eurocentrista, aburguesado y dominante. En el caso de Panamá, se podría dar el ejemplo de la literatura de Gerardo Maloney, escritor *afroantillano*⁵ cuyos antecesores llegaron a Panamá desde los caribes anglófonos. Ya que cuando reivindica el «*mismo*⁶ derecho/de llamar las cosas en el idioma/que mejor se nos acomoda/cantar calipso» (Maloney, 2008: 79), estoy llevado a saber de qué sujeto colectivo su creación se hace la portavoz. Por si defendiera, en este particular caso⁷, al *afroantillano* que canta «calipso» y que habla inglés también, se me ocurriría saber dónde se sitúa su literatura: ¿en el poscolonialismo del sujeto negro de Panamá o al margen del poscolonialismo del sujeto *negro colonial*⁸ con el que entra implícitamente en conflicto lingüístico⁹ en el proceso de construcción de la identidad del sujeto

⁴ El neologismo es mío, C. A.

⁵ Procedente principalmente de Jamaica y otras islas caribeñas anglófonas, el afroantillano llegó a Panamá a manos de los estadounidenses responsables de la construcción del canal de Panamá.

⁶ La cursiva es mía, C. A..

⁷ Decimos “particular caso” porque aparte de ser activista en pro de los derechos de todos los negros de Panamá, Maloney tiene una poesía donde la problemática afroantillana es escasa.

⁸ El *negro colonial* en Panamá es aquello que fue traído mediante la trata de esclavos y que adoptó la lengua del amo, es decir el español. Precede históricamente al afroantillano en Panamá.

⁹ Aunque en 1941 se les negó oficialmente a los afroantillanos su ciudadanía por hablar inglés no creemos mucho en un debate de fondo sobre dicho conflicto lingüístico porque de todos modos, son ambos grupos humanos genotipos africanos y desde luego, han compartido a través de la historia, las vejaciones y los estigmas del mismo colonizador blanco.

cultural negro de Panamá? Otro interrogante: ¿es posible hablar de literatura poscolonial de los afroantillanos cuando –según las críticas hechas por los negros coloniales– ni siquiera han sufrido la violencia estructural de la colonización española? Estos interrogantes señalan la complejidad poscolonial del sujeto cultural negro panameño/latinoamericano: el negro colonial comparte con el afroantillano, las señas del oprimido ante un opresor común, el ex sujeto colonizador; pero paradójicamente, el afroantillano se encuentra en una situación de subalternidad lingüística ante el idioma oficial (el español) –que él habla también pero del que no es «nativo»– en situación de dominación con respecto al inglés traído por el afroantillano. La subalternidad de este se puede comprobar hasta en cómo la doxa lo nombra (despectivamente): es un «chombo», como se diría «nègre» en Francia o «nigger» en Estados Unidos. Si ahora volviera al caso de África, se me ocurriría la pregunta siguiente: si bien la violenta relación colonial entre Europa y África ha significado una colonización del imaginario africano¹⁰, ¿es posible dar a ver además una literatura poscolonial africana con las tensiones coloniales reproducidas como en las Américas? En el caso de Guinea Ecuatorial, país de perversa democracia sin opositores, ¿cómo narrar la nación, pues?; ¿cómo negociar o renegociar el contrato social/ciudadano cuando, para retomar las palabras de Mbembe, «el enemigo ya no es el colonizador sino el ‘hermano’», el ex sujeto colonizado en el poder? ¿Cómo encontrar las claves de interpretación de la producción literaria ecuatoguineana si esta es precisamente una de las voces olvidadas; una de esas voces subalternas de las letras hispánicas? Para responder a estas preguntas, me parece oportuno llegar al eje definitorio, pero definitorio a grandes rasgos, de lo que son los discursos o teorías poscoloniales.

¹⁰ Las manifestaciones de esta colonización del imaginario podrían ser la enajenación lingüística, cultural y religiosa, por ejemplo.

Cabe decir enseguida que este eje con varias entradas es la matriz ideológica misma de los discursos poscoloniales.

El primer y central rasgo es que los discursos poscoloniales son una alternativa al discurso dominante y eurocentrista sobre la (pos)modernidad. Los demás rasgos, que son consecuencias directas del primero, se estructuran en torno a las propuestas teóricas esgrimidas por los portavoces de tales discursos. Aunque todas las propuestas me parecen pertinentes, solo las de Cros y de Mbembe dan algunas claras pistas de acercamiento a la literatura hispanoafriicana. Las razones para tal afirmación se encuentran en el contexto de producción de sus respectivas hermenéuticas. Mbembe es, entre las voces autorizadas de los discursos poscoloniales, el único historiador, filósofo de la política, pensador y teórico africano quien, además, escribió *De la postcolonie* (2000; *On the postcolony*, 2001), ensayo sobre la peculiaridad del poscolonialismo africano; mientras Cros, a mediados de los años 90, publicó *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse* (1995; *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, 2003). Este libro no solo se podría insertar entre los materiales de obligada consulta en el campo de los estudios culturales sino también en el campo de los estudios poscoloniales. Ya que Cros describe en él cómo la relación violenta (de *irrepresentabilidad del Otro*) entre el colonizador español y el colonizado de las Américas españolas –y por extensión, añadiría yo, entre el colonizador español y el colonizado ecuatoguineano– ha cambiado para siempre la «identidad» de los sujetos de la Colonia. En efecto, del choque colonial, ha nacido el concepto operativo de *sujeto cultural (pos)colonial*¹¹. Este, según

¹¹ Cros habla extensivamente de “sujeto cultural colonial” y recurre al “sujeto poscolonial” al final de su capítulo “El sujeto cultural colonial: la irrepresentabilidad del otro” (41-57). Incluso, en la versión actualizada de *La sociocrítica* (2009), Cros discurre aún más sobre el poscolonialismo.

Cros, ya no puede tener una identidad fija sino movediza, ambigua, ambivalente (“crisis de identidad”) por el propio contacto colonial y viene a ser considerado como un sujeto cultural (pos)colonial «a la vez indisociable (colonizado y colonizador *alternativamente*) y sin embargo profundamente y para siempre *difractado*¹²» (Cros, 1995: 53). Para Cros, la relación colonial ha producido un tipo de sujeto cultural (poscolonial) que, entre otras vertientes identitarias, es de tipo *híbrido*: sujeto colonizador y colonizado, indisociable para ser breve. Por su complejidad, el planteamiento crosiano de la *hibridez* del sujeto cultural poscolonial es interesante a la hora de acercarse a la literatura hispanoaficana. Pero aquí es donde se me antoja hacer hincapié en la particularidad de Cros ante la *hibridez* tal y como planteada por Homi Bhabha, uno de los más estudiados en el campo de los estudios poscoloniales. Es cierto que en su libro clave *Location of culture* (1994; *El lugar de la cultura*, 2002), Homi Bhabha prolonga una reflexión, empezada en la introducción a *Nation and Narration* (1990; *Narrando la nación*, 2000), donde afirma (como Cros) que el sujeto colonizador o/y hegemónico occidental ya no se mueve en un lugar poscolonial de cultura auténtica. Añade que dicha cultura híbrida está *contaminada* por el *Salvaje*, el *Sur*, el *Este*, el *Tercermundo*, el *Obrero*, etcétera. Como se podría observar, uno de los problemas de la postura de Homi Bhabha es que lleva la hibridez hasta sus últimas consecuencias: es decir que la transforma en una hibridez idealizada (Bhabha mismo temía que se le acusara de «voluntarismo burgués») donde se borran las diferencias y los conflictos vigentes en cualquier formación cultural, llámese poscolonial o no. Todo pasa como si, en la tesis de Homi Bhabha, el colonizador y el colonizado estuvieran en una formación cultural

¹² Las cursivas son mías, C. A.

donde el ex sujeto colonizador no tendría prácticas culturales de dominación. Otra aporía es que Homi Bhabha queda alejado –a su pesar, quizás– de las preocupaciones del ex sujeto cultural colonizado por España, al sustituirlo por abstracciones/arquetipos como *Salvaje*, *Sur*, *Este*, *tercermundo*, *Obrero*. En este contexto, la complejidad del *sujeto cultural poscolonial* de Cros me ha parecido como una posible clave hermenéutica para acercarse a la literatura hispanoafri- cana. Ya que Cros no solo propone un sujeto cultural (poscolonial) históricamente modificado (“indisociable” del Otro) sino también alternativamente (en ciertos casos) *dominante*, como bien lo podría ser el *criollo*/blanco ante el sujeto negro en las Américas; el negro colonial ante el «subalterno» (lingüístico) chombo/negro antillano de Panamá; el hombre africano ante la mujer africana o el poder africano ante el propio «subalterno» y «hermano» africano. Además, la idea pivotal de Cros es que el sujeto cultural poscolonial es un sujeto en conflicto, en tensión (“difractado”) en la medida en que el sujeto colonizador (blanco) y el sujeto colonizado (negro) –que lo con/informan– están *también* en un proceso de conflicto/tensión permanente a la hora de construir la identidad y/o de representar al Otro. Así del conflicto racial en las Américas españolas; de la «protección» de la *cultura nacional* contra los «cayucos», «las pateras» u otras representaciones cosificadas del negro en España o en Europa; de la perversa relación entre la ex metrópoli y la ex colonia donde esta viene percibida, en las prácticas políticas y económicas, como la «subalterna» de aquélla. El planteamiento de Cros parece coincidir con las preocupaciones de Mbembe al dar una pista clave de respuesta a la interpelación de este: ¿qué hacer cuando el enemigo ya no es el colonizador sino el ‘hermano’, *le frère?*; entendiendo por «enemigo» y «hermano», el propio sujeto africano, detentor del poder poscolonial y reproductor de aquella violencia colonial hacia otros africanos (sus conciudadanos, sus «hermanos»). Digamos que

la *episteme* de Mbembe es un eco de una de las tesis centrales de los discursos poscoloniales. Y está expuesta de la manera siguiente: la violencia de la empresa colonial no radicaba sólo en la violencia del modo de producción esclavista o del trabajo forzado colonial sino también en la violencia de la colonización del imaginario y sus mitos. Es decir: universalismo del humanismo occidental, cristianismo civilizador, superioridad cultural de los conquistadores/colonos y el mito subsiguiente de que las «razas de color» (¿pero cuál de las razas no tiene color?)— son razas sin Historia. Esta hipótesis de trabajo informa el ensayo de Mbembe cuyo concepto operativo de *poscolonia* nos interesa aquí. Para Mbembe, la poscolonia sugiere la violencia estructural de los poderes absolutos —donde los haya— como legado de la relación colonial misma (2000: 139-140). Incluso, como Cros, Mbembe piensa que la relación colonial había fomentado cierta no-representabilidad del Otro. Es decir que la única forma para el sujeto colonizador de representar al sujeto colonizado era mediante la violencia o la satanización/diabolización. De modo que para mí, la poscolonia de Mbembe hace advenir un sujeto (el «hermano-enemigo») que llamo el *sujeto de la poscolonia*, sujeto de poder y reproductor de la figura del sujeto colonizador. A éste se contrapone el *sujeto cultural poscolonial*¹³, pero el sujeto difractado, dominado y en proceso de *resistencia* y de *subversión* en el conflicto que le opone al sujeto de la poscolonia, sujeto de reproducción de las prácticas coloniales del sujeto colonizador. En resumidas cuentas: donde el *sujeto de la poscolonia* reproduce, el *sujeto poscolonial* subvierte. De ahí que pretendemos, por un lado, mostrar a continuación cómo los discursos del sujeto (del poder) de

¹³ A lo largo de este trabajo, he ido usando indistintamente el sujeto poscolonial por sujeto cultural poscolonial; sujeto colonizador por sujeto cultural colonizador y sujeto colonizado por sujeto cultural colonizado.

la poscolonia ecuatoguineana se enmascaran ideológicamente bajo la autenticidad identitaria y ciudadana/política para reproducir y mantener la violencia estructural de la Colonia. Por otro, queremos hacer hincapié en el hecho de que el sujeto poscolonial entra en un proceso de transgresión que mediatiza una renegociación/alternativa política, ciudadana y sociocultural.

EL SUJETO DE LA POSCOLONIA VS SUJETO POSCOLONIAL EN LA LITERATURA HISPANOAFRICANA (ECUATOGUINEANA): CASO DE TOMÁS ÁVILA LAUREL Y DE MAXIMILIANO NKOGO

Breves apuntes sobre el pensamiento de Tomás Ávila en *Derecho de pernada* (2000)

El *derecho de pernada* es a la vez un concepto derivado de las prácticas feudales del medioevo europeo y el título de un ensayo del escritor ecuatoguineano Juan Tomás Ávila (2000). Remite históricamente a la práctica señorial o despótica de poseer a los seres y a los bienes. Según Ávila, una de las mayores similitudes entre la Edad Media europea y la Guinea Ecuatorial poscolonial es el feudo o mejor dicho la finca y la servidumbre:

Todo el pueblo, desde niños hasta ancianos, estaba obligado a trabajar por el presidente y su familia. Guinea era una finca particular de Macías y sus familiares y amigos. Hasta había desplazamientos desde puntos lejanos para trabajar por la patria, Macías. Pero era un trabajo sin remuneración, en el que se esperaba las muestras de liberalidad del jefe cuando entregaba un sobre de dinero a una comunidad. Ya ni había rubor en convertir el palacio presidencial en

banco. Los créditos los daba personalmente el presidente, el dinero del pueblo acumulaba y se acumulaba, para sus gastos y los de su familia (Ávila, 2000: 14).

El Estado-Nación guineano, en opinión de Ávila, se había convertido en Estado-Plantación (“finca particular”) del primer-Señor-Presidente de Guinea y sigue siéndolo¹⁴. Es de notar también que en el Estado-Plantación, el presidente tenía el derecho de «poseer» al pueblo guineano como quisiera, hasta el derecho de negarle uno de sus derechos sociales: el de ser pagado a cambio de trabajo. La fortuna –como suerte y como bien material– dependía de otro derecho del presidente: la de decidir sobre «la vida o la muerte» social del pueblo. De ahí, creo yo, venían y vienen por ende todas las prácticas perversas del funcionamiento de la nación y del Estado de Guinea Ecuatorial: represión militar y práctica política y económica de índole paternalista y de monopolio familiar. Además, no sería de más incidir en el hecho de que el discurso sobre el *nacionalismo* o la *autenticidad nacional* había servido de acicate a Macías Nguema para rechazar la herencia española de la manera como se pudiera. Como, por ejemplo, condenar a la Iglesia Católica, cerrar la única biblioteca del país (la Biblioteca Pública de Santa Isabel¹⁵), la Catedral de la misma ciudad y perseguir a muerte a algunos misioneros españoles, únicos encargados de la instrucción de los guineanos (Onomo & Otabela, 2004: 22). Total que el derecho de pernada en los tiempos férreos de Macías Nguema era aquella visión del Estado-plantación,

¹⁴ La única evocación del siglo XXI basta para aludir a Obiang también que es presidente desde 1979. Barajamos que Ávila elude el nombre de Obiang quizá porque siga viviendo en el país.

¹⁵ Hoy, Santa Isabel es Malabo.

familiar y violenta. Visión que tampoco desapareció porque después del golpe de 1979 y de la promesa democrática, Obiang empezó emplazando el advenimiento –por lo menos formal¹⁶– del multipartidismo en la medida en que pensaba que sólo *Él* y *a fortiori*, su partido, el Partido Democrático de Guinea Ecuatorial (PDGE), tenían la sabiduría necesaria para mandar en el país (Asangono, 1993: 96-97). Había y sigue habiendo también una voluntad de omnisciencia paternalista llevada hasta sus últimas consecuencias, hasta la caricatura grotesca como por lo menos lo describe Donato Ndongo en una de sus entrevistas:

Y, como yo personalmente he sido durante casi cinco años corresponsal de la Agencia de noticias EFE en mi país, puedo dar testimonio de las presiones y amenazas sufridas. Algunos escritores, para publicar su obra, la pasan antes a la lectura del Presidente de la República para «curarse en salud». Si él lo permite, adelante. Si tuerce el gesto, el libro o artículo se archivan y no ven la luz.
(Ndongo, 2008: 201).

Como el poder paternalista pretende ser la única fuente de saber *auténtico*, todo saber entre las manos *aniñadas* del pueblo que no lleve su visto bueno está volcado a la nada. Nótese, al paso, que hasta los escritores ecuatoguineanos, unos de los supuestos depositarios del saber ilustrado, sufren este castigo paternalista. Es de recordar además que por mucho que Obiang hubiera dicho poco después de su golpe de Estado que «Guinea había carecido de bienestar y de normalidad

¹⁶ Finalmente los partidos fueron autorizados a expresarse –bajo custodia– a partir de 1992.

bajo la dictadura de Macías» y que «abogaba por una Guinea mejor» (1993: 181), la verdad es que el despotismo económico es lo que sigue imperando en el país. Meramente porque el segundo recurso natural del país –la madera– está en las manos del primogénito de Obiang mientras el primero, el banquete petrolero, está a cargo del menor de los hijos que son ministros, desde luego.

El derecho de pernada llevado a cabo sucesivamente por Macías Nguema y su sobrino Obiang parece ser una práctica política vigente en muchos países tal y como lo reconocen el propio Ávila y Mbembe. Ambos, en efecto, están de acuerdo con que la violencia estructural de los poderes absolutos africanos no es solo un avatar *tribalista*¹⁷ sino más bien una herencia de las violentas prácticas del amo colonial (Mbembe) y de sus viejas prácticas feudales europeas (Ávila); además, ambos se sitúan en una corriente del pensamiento poscolonial que toma en cuenta los intrínquilos de la realidad africana¹⁸. Sugieren que el sujeto poscolonial africano está ya en proceso de recuperación de su propia historia al *vestirse* de su propia memoria porque ya que no es aquel negro «desnudo» (Glissant) por la esclavitud y la colonización; trata asimismo de *descolonizar* su imaginario y tampoco acepta resignado el papel de *subalterno* impuesto por el sujeto de la poscolonia, ese *hermano-enemigo* africano.

¹⁷ Marvin Lewis trata del tema también en su ensayo *An introduction to the literature of Equatorial Guinea. Between colonialism & dictatorship* (2007),

¹⁸ En *De la postcolonie*, Mbembe habla de un pensamiento «afrocentrista» en sus primeras páginas.

EL SUJETO DE LA POSCOLONIA VS EL SUJETO POSCOLONIAL: TENSIÓN Y CLAVE HERMENÉUTICAS PARA DESENMASCARAR LOS DISCURSOS DE (NO) REPRESENTACIÓN EN *CUENTOS CRUDOS* Y *NAMBULA*

El paratexto¹⁹ de la dedicatoria en *Nambula de* Maximiliano Nkogo (2006) reza así: «A Helen Fielding, Fundadora de *Nambula*» (3). Helen Fielding es la autora inglesa del famoso *Diario de Bridget Jones* (1996), pero su verdadera primera novela era *Cause Celeb* (1994) traducida al español por *Ricos y famosos en Nambula* (1999). En el libro, Rosie, la protagonista, es una joven inglesa desengañada que se traslada a Nambula, un país africano, para trabajar en un campo de refugiados. Pero para acabar con una plaga de langostas, tiene que pedir la ayuda de ricos y famosos de su país. Ella se sirve además de un tono sarcástico para denunciar la relación de condescendencia entre Occidente y los llamados países del «Sur», subdesarrollados o en vía de desarrollo. En cuanto a la novela *Nambula* de Nkogo mediatiza desde luego una intertextualidad de ficción geográfica y al mismo tiempo nos prepara a leerla de acuerdo con el preconstruido ideológico²⁰ de la relación poscolonial entre Occidente y los países africanos. Ahora bien, según Cros, el intertexto no es sólo una mera filiación de un texto 2 a un texto 1 que lo precede sino entra en un mecanismo de reproducción o de desconstrucción operada por la estructura textual. En *Nambula*, tras la obvia intertextualidad

¹⁹ El paratexto se refiere a «títulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, notas al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias» (Genette, 1989: p. 11).

²⁰ Como Althusser o Cros, entiendo la ideología como representación; aquí, la representación de las relaciones poscoloniales entre Occidente y países africanos o del Sur.

geográfica está la desconstruida intertextualidad ideológica ya que a la representación ajena y occidental de *Nambula*:

En la prensa extranjera así como en los comentarios de las sedes diplomáticas muchas personas hablan de Nambula sin conocerla apenas, lo que hace que en ocasiones la pinten más negra de lo que es [...]. Algunos, haciendo alarde de sus conocimientos geográficos, la sitúan intuitivamente en América del Sur; otros en Europa del Norte, y no faltan quienes creen que se encuentra en algún punto cardinal de Oceanía (Nkogo, 2006: 5)²¹

se contrapone otra, expuesta por el narrador omnisciente:

Sin embargo, Nambula es un pequeño país del África negra, una ex-colonia de varias potencias europeas, enclavada entre elevadas montañas, ríos caudalosos y árboles robustos y fornidos, convertida hoy en un mundo tan complejo y fascinante [...] (Nkogo, 2006: 5).

Nambula redistribuye/desconstruye los discursos de representación del país africano porque entran en un conflicto que inscribe en el texto la presencia de dos instancias narrativas distintas –una del

²¹ Prueba de la arrogancia del discurso político u oficial occidental, discurso –por cierto heredado de la colonia- de representación del mundo occidental como depositario del saber universal y absoluto, es la lectura que hicimos el día 15 marzo de 2009 en el *Washington Post* (EEUU) donde un hombre proclamado experto en asuntos del SIDA en África del Oeste, se puso a mencionar Kenya y Zimbabwe como tales países de África del Oeste.

Norte (de Occidente) y Otra del Sur (África)– en vez de una sola instancia narrativa, como en *Ricos y famosos*. Luego, a lo largo del relato, cuando el sujeto de la poscolonia sustituye a la voz de Occidente, la tensión se yergue entre ése (sujeto de reproducción y de poder) y el sujeto poscolonial. De tal manera que donde en *Ricos y famosos*, el sujeto poscolonial africano y « sus plagas » son *objetos* de la narración, en *Nambula*, el sujeto poscolonial (ecuatoguineano) es *sujeto* de la narración omnisciente y, por ende, sujeto de su propia historia. Producido en el mismo contexto del «nguemismo²²» que *Nambula* y publicado también en Malabo, *Cuentos crudos* (2007) de Tomás Ávila es un libro atrevido²³ donde las referencias geográficas son más claras («Malabo, Guinea», 7) igual que la alusión a las señas discursivas de Obiang («por una Guinea Mejor», 7) es evidente. *Cuentos crudos*, compendio de cinco relatos cortos, sigue el mismo proceso de desconstrucción de los discursos del sujeto de la poscolonia. Así es como, en «Mares de ollas», dos discursos se oponen: por una parte, el del detentor del poder, el sujeto de la poscolonia, «El que firma aquí las cosas» (7) y decreta una ley para prohibir la celebración de la Navidad; por otra, el del sujeto poscolonial a cargo de la narración y que recurre a un discurso paratextual (entre paréntesis) y subversivo para cuestionar:

(Señores, seamos serios y digamos la verdad: ¿qué motivos puede argüir cualquiera, por más mandamás que sea, para anular una fiesta de raigambre universal, una fiesta en la que está envuelta tanta gente y en la que se ha gastado tantos recursos?) (Ávila, 2007: 5)

²² Es un término de Donato Ndongó para hablar de la dictadura sin fin que sufre Guinea Ecuatorial desde Macías Nguema hasta hoy con Obiang (2008: 256).

²³ Tomás Ávila (igual que Maximilino Nkogo) vive y trabaja en Guinea Ecuatorial.

El discurso del sujeto poscolonial es un *fuera del (cuerpo del) texto* que se vuelve también un paratexto social; es decir, un discurso periférico y fuera del discurso oficial que se expresa desde el centro. Tras la implícita e irónica crítica al valor mercantil de la Navidad («fiesta en la que se ha gastado tantos recursos»), creemos ver otra. Es la de la contradicción del poder guineano para con la libertad de culto inscrita históricamente en la constitución de 1982 y reafirmada en el decreto-ley de 1992 –en el relato corto, el decreto-ley está firmado en Malabo en 2004 (7)– en una era de multipartidismo oficial y de petróleo que se pueden rastrear tanto en *Nambula* como en *Cuentos crudos*. Ambos libros coinciden en describir a Guinea Ecuatorial en plena mutación ciudadana y abierta al mundo a través de los símbolos de la Iglesia (2007: 29-33) –antaoño proscrita– y de la presencia extranjera, particularmente de las multinacionales. En este contexto, el poder –que pretende abogar «por una Guinea Mejor» (2007: 7) y «hacer la democracia» (2006: 88)– tiene prácticas ambiguas por reproducir la violencia o el liberticidio vigentes anteriormente. Viene a colación lo que sigue como muestra de tal ambigüedad cuando el sujeto de la poscolonia –representado en *Nambula* por el personaje del sobrino e intercambiable con el personaje del presidente-tío con el que comparte las riendas del poder ejecutivo– tiene que llevar a cabo el interrogatorio de los partidarios de un líder de la oposición falsamente acusado de un golpe de estado y asesinado:

Pero nada debe engañarles, se lo digo en serio: a pesar de que aquí se ha decidido hacer la democracia, no vamos a aceptar que unos miserables pongan en entredicho el trabajo que ya hemos hecho y que estamos haciendo. En esto sí que soy muy tajante y preferiría hacer sonar mi pistola antes de que los tribunales dicten sus sentencias. (Nkogo, 2006: 88).

A pesar de la democracia y su postulado de separación rígida de los poderes –ejecutivo, legislativo y judicial–, el sobrino deja claro que el único poder que valga para los tres es la ley personal de la violencia. Una violencia cuyos cómplices simbólicos son a veces las multinacionales. Como se explicita en *Cuentos crudos* donde las máquinas represivas, para hacer respetar la orden de prohibición de la Navidad, eran donaciones de una petrolera norteamericana (10-11, 15). Sin embargo, la que rebasa el afropesimismo (o *gui-neopesimismo*) en *Nambula y Cuentos crudos* es la voz del sujeto poscolonial –que alterna entre el narrador omnisciente y la voz del pueblo– que desconstruye todo cuanto dice y hace el sujeto de la poscolonia. Así que cuando el sujeto de la poscolonia nambulana habla de autenticidad económica y democrática, el sujeto poscolonial nos da a ver una represión apoyada por las multinacionales o nos habla de «auténtico sarcasmo» en cuanto a democracia y desarrollo (Nkogo, 2006: 38); cuando parece que la tradición mande que se mute a las mujeres, responde una oradora de la ONG Mujer Despierta: «por qué la tradición no manda que se les quiten las bolas a ellos» (Nkogo, 2006: 67); cuando la crueldad del poder yace en la metáfora de la violencia, la desmesura o el priapismo sexual –lo que Mbembe llama la «escatología de la poscolonia»–, el sujeto poscolonial propone una «flacidez total de todos los miembros viriles» (2007: 47) de los representantes de la brutalidad. Otro caso: el sobrino llegado al poder después de un rito de iniciación que le pudiera garantizar felicidad eterna e invencibilidad, se ve al final de *Nambula* despedido de su puesto y muere de una simple picadura de avispa. Podríamos multiplicar los ejemplos pero hace falta concluir con que *Nambula y Cuentos crudos* son una apuesta sobre el cambio en Guinea Ecuatorial. Rebasan los discursos identitarios –sin que dejen de ser importantes– que sirven a veces la ideología perversa del nacionalismo. Buscan más bien el modo de

desconstruir los discursos de reproducción de la violencia colonial y posibilitar la *descolonización* del imaginario y la renegociación de los discursos de representación de la Nación, de la Democracia, de la Mujer; la búsqueda, en fin de cuentas, de un nuevo contrato de participación ciudadana y sociocultural, no de monopolio familiar, patriarcal ni multinacional.

Para llegar a tal relevancia socioideológica y política de *Nambula* y de *Cuentos crudos* respectivamente de Maximiliano Nkogo y de Tomás Ávila Laurel, me han parecido pertinentes los conceptos operativos de *sujeto de la poscolonia* de Achille Mbembe y de *sujeto poscolonial* de Edmond Cros. Ambos *epistemes* y teorías poscoloniales, por sus implicaciones históricas, políticas, socioculturales e ideológicas, abren algunas pistas de reflexión hermenéutica sobre la literatura hispanoaficana y particularmente sobre la literatura de Guinea Ecuatorial. Pues, ideológicamente, se distancian del recurrente planteamiento de la *ambivalencia* identitaria como seña definitoria del sujeto poscolonial (por ejemplo, *guineanidad-hispanidad*) y dan a ver la complejidad del caso africano donde el exsujeto colonizador no actúa *en presencia* sino *en ausencia* y donde sus prácticas están *reproducidas* por el sujeto de la poscolonia, nuevo sujeto detentor del poder. Teóricamente, la sociocrítica de Edmond Cros, donde se inserta su planteamiento poscolonial, nos propone una intertextualidad no *necesariamente* reproductora; lo cual pone en tela de juicio algunas conclusiones rápidas sobre la literatura emergente de Guinea Ecuatorial (como que sería un eco de la literatura picaresca española, por ejemplo) y nos invita a un diálogo epistemológico y hermenéutico a base de las propuestas teóricas de Cros y de Mbembe.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASANGONO, A. (1993), *Equatorial Guinea's democratic process*, Washington, DC, Equatorial Guinean Embassy in the US; 2005, segunda edición corregida y aumentada.
- ÁVILA, T. (2007), *Cuentos crudos*, Malabo, Bata, Centro Cultural Español de Malabo, Centro Cultural Español de Bata, A.E.C.I.
- ÁVILA, T. (2000), *El derecho de pernada. Cómo se vive el feudalismo en el Siglo XXI*, Malabo, Ediciones Pángola.
- BHABHA, H. (ed.) (1990), *Nation and narration*, London, Routledge.
- BHABHA, H. (1994), *The location of culture*, London, Routledge.
- BHABHA, H. (ed.) (2000), *Narrando la nación*, Buenos Aires, Manantial.
- BHABHA, H. (2002), *El lugar de la cultura*, Córdoba, Argentina, Manantial.
- CROS, E. (1995), *D'un sujet à l'autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, C.E.R.S.
- CROS, E. (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor; Montpellier, C.E.R.S., 2003, segunda edición corregida y aumentada.
- CROS, E. (2005), *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, París, L'Harmattan.
- CROS, E. (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco Libros.
- FANON, F. (1971), *Peau noire, masques blancs*, París, Seuil, 1971; 1952, primera edición.
- FANON, F. (1971), *Les damnés de la terre*, París, Maspero.
- FANON, F. (2007), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FANON, F. (2009), *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal.

- GLISSANT, E. (1981), *Le discours antillais*, París, Seuil.
- GLISSANT, E. (2005), *El discurso antillano*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- LEWIS, M. (2007), *An introduction to the literature of Equatorial Guinea. Between colonialism & dictatorship*, Columbia, London, University of Missouri Press.
- MALONEY, G. (2008), *Juega vivo. Poesía*, Port-of-Spain, Maryland, Original World Press; 1984, primera edición.
- MBEMBE, A. (2000), *De la postcolonie*, París, Khartala.
- MBEMBE, A. (2001), *On the postcolony*, Berkeley, Los Ángeles, London, University of California Press.
- NDONGO, D. (1984), *Antología de la literatura guineana*, Madrid, Editora Nacional.
- NDONGO, D. y NGOM, M. (eds.) (2000), *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid, Sial.
- NGOM, M. (1996), *Diálogos con Guinea: Panorama de la literatura de expresión castellana cultural a través de sus protagonistas*, Madrid, Labrys.
- NKOGO, M. (2006), *Nambula*, Madrid, Morandi.
- ONOMO, S. y OTABELA, D. (2004), *Literatura emergente en español. Literatura de Guinea Ecuatorial*, Madrid, Orto.
- OTABELA, D. y ONOMO, S. (2008), *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Bidyogo*, Madrid, UNED.
- SPIVAK, G. (1988), « Can the subaltern speak?», en NELSON, G. y GROSSBERG, L. (eds.) (1988), *Marxism and interpretation of culture*, Urbana, Il., University of Illinois Press.
- WALKER, A. (1984), *In search of mothers' gardens: womanist prose*, San Diego, Nueva York, Londres, Harcourt Brace Jovanovich Publishers; 1983, primera edición.

LA CONFABULACIÓN DE GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI: ESCRITURA LITERARIA CONTRA FLUJOS DE PODER

Antonio J. ALÍAS
(Universidad de Granada, España)

La vergüenza de ser un hombre,
¿hay acaso alguna razón mejor para escribir?
GILLES DELEUZE

Palabras clave: Deleuze-Guattari, 'literatura menor', filosofía, devenir, fábula.

Resumen: En este artículo se ponen en relación las concepciones de filosofía, literatura y poder con las que Gilles Deleuze y Félix Guattari crearon su particular modo de pensamiento. Así es como, en contra de una hegemonía que se extiende desde el logos hasta el signo lingüístico, la literatura supondría, en algunos casos concretos de la literatura universal, un espacio político capaz de cuestionar el establecimiento de la historia oficial por medio de la ficción tantas veces subestimada.

Mots-clés: Deleuze-Guattari, 'littérature mineure', philosophie, devenir, fable.

Résumé: Cet article met en rapport les conceptions de philosophie, littérature et pouvoir avec lesquelles Gilles Deleuze et Félix Guattari ont créé leur particulier mode de pensée. C'est ainsi que, contre une hégémonie qui s'étend depuis le logos

jusqu'au signe linguistique, la littérature suppose que, dans quelques cas concrets de la littérature universelle, un espace politique capable de remettre en question l'établissement de l'histoire officielle grâce à la fiction très souvent sous-estimée.

Keywords: Deleuze-Guattari, 'minor literature', philosophy, becoming, fable.

Abstract: This article connects the conceptions of philosophy, literature and power with the conceptions with ones Gilles Deleuze and Félix Guattari created their particular way of thinking. Like this, against the hegemony that extends from the logos until the linguistic sign, the literature would suppose, in some concrete cases of the universal literature, a political space able to question the official history through fiction so many times undirestimated.

Menos es más, decimos siempre que queremos valorar equitativamente algún aspecto, en principio sin importancia, respecto a una máxima muy considerada. Lo que no vemos con tanta claridad de este *menos es más*, es que, simultáneamente, se trata de un ejercicio que subestima tales máximas en términos cuantitativos (pocos frente a muchos), pero también en aspectos cualitativos (*oprimidos pero contentos*). De alguna manera *menos es más* encierra una política de a pie que comprende una autoestima co-medida ante los estigmas, sean estos sociales, políticos o, sencillamente, existenciales. Por eso, *menos es más* suena a máxima política, aunque esta sea la expresión soberbia de una minoría que continuamente se postula ante una mayoría que le recrimina o infravalora. Y es, precisamente, en esa relación donde la expresión obtiene su principal efecto, pues ¿qué sentido pueden tener, si no, estas palabras que las de aminorar o disminuir el poder al tiempo que propicia un estado de ánimo vital y colectivo? o dicho en otros términos, ¿no es también poderoso aquello que incomoda al poder mayúsculo? ¿No hay actos que se escapen siempre a la norma o ley?

Desde luego, Gilles Deleuze, en amistad con Félix Guattari, se adhirió a esta revolucionaria expresión, "Nada más grande y revo-

lucionario que lo menor” (Deleuze; Guattari, 1978: 48), con el fin de sumar fuerzas de pensamiento y, así, poder combatir a una institución tan cimentada en la cultura occidental como es –entre otras¹– la filosofía (fuertemente academizada en disciplinas universitarias) a la que, paradójicamente, ellos mismos se adscriben. El resultado no es otro que una *revolución expresiva* que se fuerza desde este lugar de poder, es decir, desde la filosofía misma. Por tanto, el ejercicio de Deleuze junto a Guattari pone contra las cuerdas a una filosofía que se impone pero que no cubre. Siempre quedan los resquicios, las fugas, las fisuras o las grietas en la estructura que, de hecho, también forman parte de ella. Por denominarlo de alguna forma, lo que singularmente realiza esta alianza de pensamiento no es otra cosa que una *derivación* filosófica que parte de un centro definido y recorrido –lugar común, si se quiere–, al que pretenden voltear, zarandear hasta su refundición. Precisamente esto es lo que se ha dado a conocer, dentro de ciertos programas docentes –más como un modo de organización en el ámbito de la teoría y estudios culturales que en filosofía–, con el tan traído prefijo *post*: algo que es posterior a lo que ha sido y, por tanto, ya no es (que ya fue). *Postfilosofía* o no, lo cierto es que Deleuze no crea un sistema diferente de la filosofía, aunque sí constata, a través de algunos de sus grandes tópicos, su agotamiento como lugar de pensamiento (Badiou, 2008: 56). Así que *menos es más* bien pudiera trazar aquí un recorrido minimalista sobre ideas máximas en su devenir político hacia la literatura.

¹ Es pertinente recordar que la obra de Deleuze y Guattari se forjó en contra del “imperialismo del significante” como lugar de representación y, por ende, al ejercer un régimen de control sobre cualquier tipo de expresión (también artística). Para este tema consúltese Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 2009. p. 215.

La idea de realizar un artículo en el que se vinculan literatura y poder resulta, ya desde el principio, una empresa difícil cuando no imposible de abarcar. Dificultad porque, si bien las relaciones entre ambos ámbitos se antojan múltiples e, incluso, invisibles, al ostentarlas Gilles Deleuze sugieren un plus atención, más por lo personal de su planteamiento que por las materias tratadas en sí. Precisamente, es en el vínculo, en la conexión entre literatura y política, donde el filósofo francés hace pasar su ejercicio de pensamiento; un desplazamiento que él mismo ha declarado como *devenir de la filosofía*: hacer del pensamiento algo tan creativo hasta que se confunda con lo poético (Pellejero, 2007: 223). Y de eso se trata, de atravesar territorios y espacios previamente definidos hasta alcanzar la *poiesis* inmediata entre *algo nuevo por conseguir* y *algo distinto que decir*. Propiamente, una *invención* que, epistemológicamente, reconocemos en lo interdisciplinar o –aproximándonos más a la herencia nietzscheana de Deleuze– en lo intempestivo, en lo *inactual* que vendría a caracterizar, pues, al pensamiento. De esta manera es como la filosofía muestra su doble cariz en tanto que actitud frente a una época y como búsqueda. Y de ambas es de donde se desprende, entonces, su sentido crítico (resistencia, rebeldía) y creativo. Esto es, según el pensador francés, lo que convierte a la filosofía en un “arte de formar, de inventar, de fabricar conceptos” (Deleuze; Guattari, 1996: 7) que cuestiona lo establecido a la vez que surge de esa fractura condicional.

La conjunción entre filosofía (deleuziana) y literatura participa en ese desaforamiento de las verdades absolutas para hacerse equiparables en un envés que es mutuo, como dice Juan Carlos Rodríguez retomando al francés (Rodríguez, 1995). La atención a la literatura en Deleuze se ha de entender en la medida en que esta, como el arte en general, nos interrelaciona con el mundo o lo que es igual, lo que nos sustenta creativamente en el mundo y no simplemente

como mera representación en él. Por eso, la literatura se realiza como proceso de individuación y acontecimiento donde Deleuze/Guattari establecen la relación (o agenciamiento) entre sujeto y objeto, –en este caso: la totalidad de signos mundanos que lo rigen pragmática y socialmente²–, y una vía por la que desarticular los clásicos presupuestos de la filosofía occidental. De hecho, ya antes –en su primer trabajo dedicado íntegramente a la literatura, *Proust y los signos*– el filósofo muestra, si no una política explícitamente en términos de poder o dominio, sí una política de intenciones estéticas basada en una violencia sobre el *logos*:

Nadie ha insistido tanto como Proust en que la verdad es producida, que es producida por tipos de máquinas que funcionan en nosotros, extraída a partir de nuestras impresiones, hundida en nuestra vida, expuesta en una obra. Por esta razón, Proust rechaza con tanta fuerza el estado de una verdad que no sea producida, sino solamente descubierta o al contrario creada, y el estado de un pensamiento que se presuponga a sí mismo al colocar

² “Llamamos regímenes de signos a toda formalización de expresión específica, al menos en el caso en el que la expresión es lingüística. Un régimen de signos constituye una semiótica [...] De ahí la necesidad de volver a una pragmática, en la que el lenguaje nunca tiene universalidad en sí mismo, [...] en realidad, existe muchos regímenes de signos. Nuestra lista es arbitrariamente limitada. No hay ninguna razón para identificar un régimen o una semiótica con un pueblo, ni con un momento de la historia. En un mismo momento o en un mismo pueblo, hay tal mezcla que lo único que se puede decir es que un pueblo, una lengua o un momento asegura el predominio relativo de un régimen. Quizá todas las semióticas sean mixtas, se combinen no sólo con las formas de contenido diverso, sino que también combinen regímenes de signo diferentes”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 117-125.

delante a la inteligencia, reuniendo a todas sus facultades en un uso voluntario que corresponde al descubrimiento o la creación (Logos) (Deleuze, 1972: 152).

De esta idea de un arte productivo florecerá la ‘máquina literaria’, concepto creado a partir de la *Recherche* proustiana y que será el principio del personal giro pragmático de Deleuze al apuntar con éste que “la obra de arte moderna no tiene problema de sentido”, puesto que la interpretación es un acto de búsqueda perpetuo, sino que el suyo es sólo un *problema de uso* de esas interpretaciones ocasionales. La consecuencia de esta valoración propicia el cambio de rumbo en el pensamiento del francés. Se abandona así el interés muy fenomenológico de conocer cómo se producen las individuaciones (subjetivas) desde la literatura (hacia el mundo), para trazar un amplio mapa de procesos creativos, un régimen *postsignificativo* destinado a evaluar estas fuerzas artísticas en lo real, esto es, en cuanto a su implicación con todos los sistemas culturales y sociales. Esto que suena tanto a semiótica –no en vano coincidió con su explosión en el ámbito de los estudios literarios–, acabaría por ser un intento de hacer de la literatura una serie de casos concretos (pero no ejemplares) donde sus signos operan, no sin problemas, en el complejo relacional llamado mundo. Y es que el de Deleuze es un pensamiento que parte de una ontología trascendental, pero que acaba poniendo pragmáticamente los pies sobre la tierra. En todo ello, desde luego, puede haber tenido que ver el trabajo compartido con Félix Guattari o las implicaciones políticas del Mayo del 68, ya que, desde entonces, su obra comporta una componente política evidente que servirá, no obstante, para redefinir las acepciones politizadas en la expresión del lenguaje literario.

Así, *sumisión*, *dominio*, *condena* u *opresión* pasan a ser, en el caso dedicado a la obra de Kafka, palabras con una carga política que

en la fábula van a producir la expresión de otra política distinta, una política que deviene en la disposición colectiva de su enunciado como ficción:

Nosotros no creemos sino en una *política* de Kafka, que no es ni imaginaria, ni simbólica. Nosotros no creemos sino en una máquina o máquinas de Kafka que no son ni estructura ni fantasma. Nosotros no creemos sino en una experimentación de Kafka; sin interpretación, sin significancia, sólo protocolos de experiencia (Deleuze, 1978: 17).

De la misma manera que el plural mayestático de esta declaración es realmente una escritura a cuatro manos, la literatura entendida por Deleuze y Guattari no funciona en un ámbito aparte o inválido, todo lo contrario: va a formar parte de lo real desde el espacio de la fábula. Para ello tendríamos que tener en cuenta que la *fábula* o *ficción* de Deleuze es derivada de la *función fabuladora* bergsoniana, vinculante a la representación de lo real en cuanto que esta abre un necesario espacio virtual que equilibra las relaciones entre lo social y lo individual (Pellejero, 2007: 289). Resumiendo: fabular es una reacción defensiva que regula y cuestiona a la otra con la que tenemos que rendir cuentas. Esto último es importante para retomar la cuestión política en Deleuze, ya que nos lleva de nuevo a su idea primera donde la literatura funcionaba, sobre todo en la anteriormente mencionada centrada en Proust, contra una lógica imperante o una significación dada, ya que el escritor “inventa dentro de la lengua una lengua nueva, una lengua extranjera en cierta medida” (Deleuze, 1993: 9). De ser esto medible, lo sería en el impacto que supone la escritura literaria como correlato fabuloso respecto a las posiciones hegemónicas y ostentadoras de la verdad

de otros discursos. En esta relación crítica con los flujos de poder surge, ciertamente, la política deleuziana. Antes era el logos, la representación o la razón, ahora la batalla se torna contra la historia (entendida ésta como representación de verdades establecidas) y a favor de lo inestable, lo poético y lo imperceptible que encarna ese desplazamiento atemporal llamado *devenir*. Las resonancias metafísicas, que provienen de la desvalorización de lo histórico (consensuado, único), frente a una filosofía del acontecimiento (multiplicidad de singularidades), se entremezclan, pues, con un sentido propiamente político al darse este encuentro de fuerzas representativas y lo que propiamente no tiene representación; en otros términos: entre lo *mayor* y lo *menor*. La dicotomía señalada por Deleuze describe, si se permiten términos discursivos, el poder totalizador de la gran historia antepuesto a las liberadoras fuerzas creativas de la literatura como discurso menor e, incluso, residual. Como antes se dijo, hay en todo esto el empeño de deshacer las fronteras entre realidad y ficción que la lógica discrimina entre lo verdadero y lo falso, pero para Deleuze ambas categorías dejan de tener valía para dar cuenta de las expresiones artísticas. Afirmar lo contrario sería negar el sentido inexplicable que se adhiere a lo lógicamente ordenado. El devenir, por eso, sería lo constitutivo de un mundo incompleto y, en ese sentido, siempre por realizar o realizándose continuamente.

Si este devenir se desvincula de lo histórico, la política de Deleuze no puede ser propiamente una política, sino una *micropolítica*, una política de lo *menor*:

Romper con la historia, en este sentido, es romper con esta política mayor que confisca todas las potencias del movimiento y de la creación, de la mudanza y del pensamiento, a cambio de una representación, del reconocimiento de un estado de (der)echo y un lugar en el *status quo* [...]

Romper con la historia es también romper con la dialéctica del espíritu y su lógica de la alienación, con la idea de una realidad bien centrada y de un lenguaje postulado para la comunicación de los hombres (Pellejero, 2007: 230).

La reivindicación de lo menor en Deleuze valdría, pues, para redefinir las relaciones entre categorías teóricas como *centro* y *márgenes*, *canon* o *fuera del canon* si no fuera por lo singular de sus apreciaciones, porque si no ¿cómo se entiende que *literatura menor* sea Kafka, Artaud, Genet o Lawrence? Estos nombres, que hoy reconocemos dentro de una Literatura Universal son, paradójicamente, para Deleuze literatura menor por instalarse en una senda inconformista y que bien puede entenderse desde el atrevimiento de las vanguardias (pero sin caer en fines vacuos) o también por su disposición a la experimentación (sin abandonar lo cognoscitivo). La revolución micropolítica del arte lo será siempre respecto a la totalización de un arte institucional. Esto en literatura se expresa perfectamente con el verbo *con-fabular*. Queda claro que la conspiración, siempre imperceptible y de una minoría, sea respecto a una mayoría, aunque en el caso de la literatura –y aquí lo interesante de las propuestas deleuzianas– sucede el seno de su propia escritura. De ahí que, en su obra sobre Kafka, el filósofo francés esclarezca que “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze; Guattari, 1978: 28), donde los problemas individuales no solo están expresados ante los poderes efectivos de un conjunto mayoritario, sino también determinados por un uso concreto de esa lengua mayor desterritorializada. Según Deleuze y Guattari:

Kafka define de esta manera el callejón sin salida que impide a los judíos el acceso a la escritura y que hace de

su literatura algo imposible: imposibilidad de no escribir, imposibilidad de escribir en alemán, imposibilidad de escribir de cualquier otra manera (Deleuze; Guattari, 1978: 28).

Las imposibilidades aquí detalladas responden a impotencias varias que acaban por ser un cúmulo irreductible y, por tanto, resistente que caracteriza a las minorías: escribir en la lengua alemana que se impone sobre un territorio checo por entones inexistente; escribir en un alemán sin participar de su uso convencional; escribir en alemán en terreno de nadie y, además, escribir alemán siendo judío, el pueblo nómada por antonomasia. En definitiva, el alemán de Praga en el que Kafka se inscribe, conforma un territorio alternativo, una literatura que es la creación de territorios existenciales vía estética: 1. por ser esa lengua de usos menores un desprendimiento de un uso convencional y 2. también porque esta *lengua a la deriva* será el medio de enunciación de una conciencia que, partiendo de lo individual, se pregona colectivamente. La liberación de lo singular se efectúa siempre en relación al otro. El proceso en el que Kafka configura su acción política es expresado de esta manera en su escritura *práctica*, que no conquista un lugar representativo de un pueblo marginado, más bien para cerciorar la permanente situación ‘revolucionaria’ que conlleva su propia condición menor. La finalidad será, pues, comenzar de nuevo, devenir. Y así lo registró el escritor en su diario, –verdadera escritura que agencia lo interno y lo externo–, el día 25 de diciembre de 1911: “La literatura no es un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo [...]” (Kafka, Franz, 1975: 182-189).

Es así como Deleuze añadirá, al final de su obra (pero ya sin Félix Guattari: *Crítica y clínica*), las carencias más íntimas que el escritor apuntaba regularmente en su diario cuando habla que la “literatura,

como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Es propio de la función fabuladora inventar un pueblo” (Deleuze, 1996: 15). El francés recurre a los diarios adecuadamente, pues en ellos, como en las cartas, se configuran los márgenes de la escritura literaria, sin los cuales difícil sería su funcionamiento. Si hay una literatura menor en Kafka, será porque esta también se escribe en lo que se puede considerar, en unos casos, géneros menores o, en otros, una escritura no literaria. Como vemos, aquí lo político juega contra las categorizaciones y las convenciones porque, al final de tanto análisis, la literatura, para Deleuze, no se va a definir ni se ha de resolver; de la misma manera que el mundo, la literatura es incompleta, algo que interrumpe cualquier estabilidad, una forma de *devenir*. Con esta variación en la que la literatura se encarna respecto al sistema totalizador del poder, lo menor es la fuga, el medio propicio para la multiplicidad. Por ello el devenir en arte no es tanto el compromiso de dar salida a una minoría oprimida como propiciar la existencia virtual al que toda persona pueda tener acceso. Cuidado: no es la idea de arte como evasión la que aquí se estima, sino la de un arte como vía de pensamiento, el flujo vitalista (lejos de la concepción negativa de Adorno) que se despliega ante una realidad que nos es incompleta.

De todos los devenires posibles, llama la atención el que Deleuze detecta, sobre todo, en escritores norteamericanos: *devenir-animal*. Este concepto, que, como se puede sospechar, nació directamente para explicar la metamorfosis de Gregor Samsa, no busca, sin embargo, diferenciar entre lo mayor de una especie humana dominante y el aspecto dominado de lo animal. El sentido de animalidad en la literatura interesa “como fenómeno anómalo, como fenómeno borde” (Sauvagnargues, 2006: 13) que va a hacer perceptible, contradictoriamente, un espacio indiscernible donde conviven la ferocidad del hombre con lo familiar del perro en el sofá, por ejemplo. Se

trata, pues, de un intercambio de propiedades entre lo humano y lo animal sin dejar de realizar subjetividades plenamente humanas o totalmente animalizadas. Y no hay nada de primitivo en esto, es sencillamente una apuesta por lo éticamente imposible de lo real frente a la libre disposición de lo fabuloso. Deleuze trabaja en su obra estos espacios de vecindad en los que personajes como Samsa, ya con caparazón y numerosas patas, se preocupe escrupulosamente por ser puntual en su lugar de trabajo o que Denis, el *lobo-hombre* de Boris Vian, haga de la inversión de la licantropía un pequeño cuento en el que un lobo vegetariano, solitario y apasionado por las motos y coches de carreras sea algo normal ante la fiera humana que le provoca la luna llena.

Después de todos estos conceptos, de las ideas aquí planteadas, qué duda cabe que seguir vacilando acerca de qué es la literatura. Lo de Deleuze no es más que una visión, o mejor dicho, un personal acercamiento a la literatura en tanto que objeto de investigación, como otros tantos que se parapetan en eso que hemos convenido en llamar Teoría. La teoría literaria de Deleuze, extrayéndola nosotros de su obra filosófica o estética, no lo sería sin la existencia de una teoría literaria mayúscula en la que fundarse. Epistemológicamente hay en el pensamiento del francés una contractura a lo culturalmente establecido, una minoración que en arte sirve para atravesar aspectos que la teoría literaria, desde luego, ha enfocado de diversas maneras como son el aspecto material de la expresión (criterio lingüístico), su campo de recepción (criterio político) y la singularidad creadora del artista (criterio estilístico) (Sauvagnargues, 2006: 60-61). Sí, con estos tres criterios obtenemos una poética en Deleuze, aunque sea involuntaria, imperfecta y sin condiciones.

Como colofón podríamos decir, –a pesar de parecer contestatario–, eso de “nada más grande y revolucionario que lo menor” (Deleuze; Guattari, 1978: 29) y desatar, de esta forma, la literatura de todo

amo, tal como deseaban Deleuze y Guattari. Pero hoy día es difícil consumir una literatura sin ataduras institucionales ni acuerdos editoriales, fuerzas coercitivas que hacen del escritor alguien políticamente correcto por la sencilla razón de firmar sin antes haber leído la, imperceptible pero fundamental, letra pequeña del contrato.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. (2008), *Pequeño panteón portátil*, Madrid, Brumaria.
- DELEUZE, G. (1993), *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- (1972), *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2009), *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós.
- (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- (1996), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- (1978), *Kafka. Por una literatura menor*, México D. F., Editorial Era.
- KAFKA (1975), *Diarios (1910-1913)*, Barcelona, Editorial Lumen.
- PELLEJERO, E. (2007), *Deleuze y la redefinición de la filosofía*, Morelia (México), Editoria Jitanjáfora.
- RODRÍGUEZ, J. C. (1995), “Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark” en *La balsa de la Medusa*, nº 26.
- SAUVAGNARGUES, A. (2006), *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu editores.

DEL SIMULACRO A LA VIRTUALIDAD: ORDENANDO ALGUNOS APORTES TEÓRICOS DE LOS NOVENTA ÚTILES AL ESTUDIO COMPARADO DE LA TECNOESCRITURA

Jesús MONTOYA JUÁREZ
(*Universidad de Granada, España*)

Palabras clave: Simulacro, posmodernismo, teoría de los *mass media*, tecnología, nuevos realismos literarios, narrativa latinoamericana.

Resumen: El propósito de este artículo es ordenar algunos aportes fundamentales de la teoría del simulacro y los llamados *media studies* en los años noventa, que pueden ser útiles para explicar las transformaciones de la literatura contemporánea. Estas no solo tienen que ver con un cambio en el formato y concepción ciber-textual de la obra literaria, sino también con la tematización de nuevas ecologías mediáticas a cargo de la literatura impresa. En segundo lugar, propondremos a partir de este marco teórico el desarrollo de una investigación de la escritura de la tecnología de lo que Poster llama *segunda edad de los media* en la narrativa actual a partir de un corpus de textos del Río de la Plata.

Mots-clés: Simulacre, postmodernisme, théorie des mass media, la technologie, nouveaux réalistes littéraires, narrative d'Amérique latine.

Résumé: Le but de cet article est à l'ordre des contributions fondamentales la théorie du simulacre et des études des médias dans les années quatre-vingt dix, ce qui peut être utile pour expliquer les transformations de la littérature contemporaine.

Non seulement ils ont à voir avec un changement dans le format cybertextuel et la conception de l'œuvre littéraire, mais aussi avec les thèmes de l'écologie des nouveaux médias avec la littérature imprimée. Deuxièmement, nous proposons à partir de ce cadre théorique le développement d'une recherche de l'écriture de la technologie que Poster appelle un deuxième âge des médias, dans la narrative actuel à partir d'un corpus de textes du Río de la Plata.

Key words: Simulacrum, Postmodernism, Media Theory, Technology, New Literary Realisms, Latin American narrative.

Abstract: Firstly, the aim of this article is to order some of the most important theoretical advances in media theory throughout the nineties which can be useful to understand some of the transformations of literature from our present. These changes do not have to do merely with some formal changes in the format and modes of functioning of the texts (such as those implicated by *cybertextuality*), but also with the transcription of new media ecologies in literature. Secondly, I would like to propose a corpus of Uruguayan and Argentinean texts in which I have tried to read the transcription and awareness of the Second Media Age technologies.

INTRODUCCIÓN: TEORÍA PARA IR MÁS ALLÁ DE UNA TELEVISIÓN QUE IDIOTIZA

Es de Enzensberger la afirmación autoirónica de que la mayoría de las teorías posmodernas sobre los procesos simulacionales de la cultura termina resumiéndose en un axioma que podría haberles ahorrado muchos esfuerzos, el de que, simple y llanamente, “la televisión idiotiza” (Enzensberger, 1991). En la provocación de Enzensberger hay una crítica de la teoría de la manipulación, de estirpe marxista y frankfurtiana, y de todos aquellos que, contra las recomendaciones de Umberto Eco, revelaban, a pesar de las salvedades hechas en sus prólogos, una cierta toma de distancia imposible respecto de los medios, la tecnología y la cultura de masas. Ello como si estos no fueran también, quizás más intensamente que otros muchos, usuarios de esta tecnología, consumidores ellos mismos de la cultura de masas, como si, en definitiva, y a pesar

de sus visiones más o menos apocalípticas, el pensamiento propio –pero no el ajeno– pudiera escapar de la entropía (Lyotard, 1993), lo metastásico (Baudrillard, 1994) o no revistiera las cualidades del “postpensamiento” (Sartori, 1998). El espíritu revisionista de la posmodernidad también ha influido en el hecho de que, en los últimos años, se hayan evaluado las posiciones y formulaciones críticas en el ámbito de la reflexión de las Humanidades acerca de la incidencia de la tecnología de los *mass media* en la vida social. Aunque nada más lejos de la simplificación conscientemente irónica de Enzensberger, porque todo este tiempo no se trataba de un simulacro de simulacro. Antes al contrario: la labor de la teoría en la descripción de la lógica cultural contemporánea ha sido rica y altamente valiosa. El simulacro nunca ha sido un simulacro, como ha postulado cierta crítica reaccionaria que se ha visto marginada por el posmodernismo en lo tocante a su reflexión sobre los *mass media*. “El simulacro es verdad” (Baudrillard, 1988). Como ya señalaba McLuhan, el rechazo o la negación de la incidencia de los medios en lo cotidiano, la resistencia ante los medios, solo acelera los cambios. No obstante, a pesar de que lo más irritante de una moda sea que incluso para criticarla se caiga en ella, lo cierto es que, ni completamente apocalíptico ni absolutamente integrado, el pensamiento, a pesar del nihilismo extático de cierto posmodernismo de izquierdas o la celebración acrítica de cierto otro posmodernismo neoconservador, no se ha agotado. Continúa, podríamos afirmar, oscilando entre ambos polos.

Del simulacro del simulacro al fin de las metáforas. Teoría de los medios en los noventa

El estudio de cómo los *media* inciden en el *sensorium* perceptivo y la configuración del sujeto observador de una sociedad han

recorrido un largo camino desde sus primeras formulaciones en el siglo XIX. En la primera mitad del siglo XX, en un contexto de fascismos y propaganda, sobre todo a partir de las teorizaciones de la Escuela de Frankfurt, la discusión crítica de los medios de comunicación de masas (de la que Horkheimer y Adorno son los más conspicuos representantes), se centra en cuestiones referidas a la manipulación. En paralelo a estas aproximaciones, otra visión (de la que los estudios de la instrumentalización de las tecnologías de la reproducción a cargo de Benjamin o Enzensberger pueden constituir dos ejemplos), dan inicio a otra vía de análisis que pretende localizar en el magma del comportamiento alienante de los *media* las potencialidades o los posibles usos emancipatorios de la tecnología. Un tercer estadio emerge en los años cincuenta desde la perspectiva de unos incipientes estudios culturales. Estos estudios hacen especial hincapié en cómo las masas decodifican los mensajes según determinados fines y necesidades ajenos al control de la propia emisión. Eco y su “Towards a Semiological Guerrilla” puede ser un ejemplo representativo de este enfoque (Shenassa, 2001). En un cuarto estadio, se encuadra una escuela de estudios más reciente, que podría denominarse “media-discourse analysis” (Shenassa, 2001: 251). Su aproximación al estudio de los *media* consiste en atender no solo la gramática de los medios, sus potencialidades para la alienación o para la emancipación como objetos tecnológicos, como dispositivos ajenos al ser humano objeto de la manipulación, sino integrando sistemas complejos de información en conexión con el ser humano y las fuerzas sociales. Esta teoría resulta más consciente tanto de cómo se produce materialmente la comunicación, atendiendo a las redes en que se integran los diferentes medios, como del “*feedback*” ambidireccional que se da entre los sujetos y lo que Deleuze llama las “máquinas sociales” (Deleuze, 1986), determinadas por tecnologías incardinadas en un momento histórico específico.

Los comienzos de esta aproximación pueden constituirlos los trabajos de la Escuela de Toronto en los sesenta, donde coinciden teóricos relevantes como McLuhan, Innis o Havelock, y pueden extenderse a otros teóricos como Ong o Eisenstein. Esta perspectiva fue tempranamente considerada excesivamente tecnodeterminista (Shenassa, 2001). La actualización de esta corriente ha tenido lugar sobre todo en los años noventa, después del amplio debate alrededor de la cuestión posmoderna y, dentro de él, la importancia dada a la descripción de un *sensorium* radicalmente afectado por los medios de masas. Los años noventa actualizan muchas observaciones de esta Escuela integrándolas con aportaciones de las Humanidades. La relectura de McLuhan en los noventa se combina con las aportaciones de Foucault y Lacan (Winthrop, Young and Wutz, cit. en Shenassa, 2001) en la lectura de teóricos como Kittler y su referencia a sus “*Discourse Networks*” (redes o sistemas discursivos). Giesecke, emplea el término “sistemas tecnológicos” (*technological systems*), para referirse a comunidades culturales y sociales que forman sistemas en los que su complejidad, dinámica, límites y autorrepresentaciones están fundadas en los medios de masas (Giesecke, cit. en Shenassa, 2001: 252).

Ni apocalípticos...

En este grupo de estudios podríamos encuadrar el trabajo de Mark Poster. El planteamiento de Poster puede leerse como posmoderno en un sentido “débil”, en la búsqueda de leer los efectos de los media por afuera de las bipolaridades que habían cristalizado en el debate de la modernidad-posmodernidad. En este debate podría alinearse a Enzensberger, Benjamin o Vattimo, del lado de un cierto optimismo, frente a Adorno, Debord o Baudrillard, representantes de un pesimismo respecto de las posibilidades utó-

picas de los medios en la democratización en la producción de la información, la valoración de sus efectos en la transformación del sensorium perceptivo, en la identidad del sujeto observador y en su experiencia de la realidad.

Poster parte del hecho de que comprender los nuevos sistemas comunicacionales requiere una evaluación del tipo de sujeto que potencian, al mismo tiempo, una articulación viable del posmodernismo debe, en su opinión, incluir una elaboración de su relación con las nuevas tecnologías de la comunicación (Poster, 1990). Así, según Poster, lo que está en juego en las innovaciones técnicas, no es una eficiencia creciente en el intercambio, que habilita nuevas avenidas para la inversión, una productividad mejorada en el trabajo y nuevos dominios para el consumo, sino un amplio y extenso cambio en la cultura en la forma en que las identidades se estructuran (Poster, 2002).

Poster hace ingresar una nueva periodización al debate sobre las transformaciones del sensorium a cargo de la tecnología. Para él, sería pertinente hablar de una “segunda edad de los media” desde fines de los años ochenta. Esta transformación en las dominantes tecnológicas parte de la liberalización global del *broadcasting* televisivo, y sobre todo, el desarrollo de lo que se ha denominado “autopistas de la información” (*information superhighways*), internet y la realidad virtual.

Poster analiza las relaciones entre la tecnología y las transformaciones de la identidad en la época contemporánea. McLuhan y Ong habían señalado, a propósito del medio impreso, cómo este establece una relación de codependencia con la transformación del modo en que los sujetos constituyen su identidad y configuran sus relaciones sociales bajo el capitalismo financiero e industrial en la medida en que la imprenta multiplica el grado de abstracción en la cultura y fomenta las relaciones humanas a distancia. Poster sigue

una vía de reflexión que entiende que la imprenta implica la base cultural que disemina y potencia una identidad urbana capitalista. Su concepto de “modo de información” alude al modo dominante de intercambio simbólico en cada período del capitalismo.

Del medio impreso, los últimos años dan testimonio de un salto definitivo a un modo electrónico que comienza a manifestarse a mediados del siglo XX. Para Poster los nuevos medios electrónicos sustentan una igualmente profunda transformación de la identidad cultural. El teléfono, la radio, el cine, la televisión, el ordenador y la integración de parte o todos ellos como *multimedia* configuran nuevos tipos de individualidad. Si la modernidad había diseñado un individuo racional, autónomo, centrado y estable (el hombre razonable de la ley, el ciudadano educado de la democracia representativa, el calculador hombre económico del capitalismo, el estudiante graduado de la educación pública, y éste finalmente habría colapsado, como numerosas lecturas de la tríada Nietzsche-Marx-Freud, desde Foucault hasta Lyotard o Vattimo, habían defendido, Poster se pregunta si de la sociedad posmoderna podrían emerger nuevas formas de identidad. Concluye que es pertinente responder afirmativamente:

(...) nurtures forms of identity different from, even opposite to those of modernity, (...) electronic communications technologies significantly enhance these postmodern possibilities. (Poster, 2002: 614).

Las potencialidades democráticas de los media vislumbradas por Enzensberger tenían al teléfono como medio de comunicación modelo, en tanto en cuanto este implicaba una interactividad entre los sujetos y posibilitaba la alternancia entre el emisor y el receptor, que intercambian sus papeles (Enzensberger, 1996). De un modo análogo

cabe preguntarse si el desarrollo de nuevas tecnologías emergentes en los noventa relacionadas con las autopistas de la información puede encerrar nuevas potencialidades. El codificado digital de sonidos, textos e imágenes a través de la fibra óptica a las que se unen nuevas posibilidades de transmisión y compresión de información, con, en los últimos años, la ampliación masiva de la frecuencia para las transmisiones inalámbricas y las innovaciones en las tecnologías de la conmutación, entre otros avances, han multiplicado aún más si cabe, según señala Poster, la cantidad de información fluctuante y han descentralizado de manera inédita la emisión de datos.

Los años noventa acaban con la escasez económica en la inversión en el desarrollo de las autopistas de la información, justificada por la explotación capitalista de la transmisión de la imagen que hasta ese momento había seguido el modelo del *broadcasting* televisivo. Hasta fines de los ochenta, al necesitar los emisores construir nuevas vías de información con nuevo *broadcasting* en una frecuencia dada o construir nuevas redes coaxiales, había pocos distribuidores de imágenes. En los noventa el panorama cambia por completo. Paralelamente al desarrollo de las autopistas de la información surge un intenso debate, que prolonga las miradas de la modernidad frente a toda nueva tecnología de la información. Como señala Kapur:

(...) The crucial political question is “who controls the switches?” There are two extreme choices. Users may have indirect, or limited control over when, what, why, and from whom they get information and to whom they send it. That’s the broadcast model today, and it seems to breed consumerism, passivity, crassness, and mediocrity. Or, users may have decentralized, distributed, direct control over when, what, why, and with whom they exchange information. That’s the Internet model today, and it seems to

breed critical thinking, activism, democracy and quality.
(Kapoor, 1993: 5).

Se trata del cambio incipiente en la relación emisor-receptor del “few to many” al “many to many”. Lo cual supone una vuelta a la posición de Enzensberger, es decir, una vuelta a poner el énfasis en el hecho de que un control de los media más democrático, una mayor cantidad de sujetos a los que sea posible generar y transmitir información, redundan en libertad, mayor ilustración, mayor racionalidad; mientras que un control capitalista y centralista redundan en pasividad, opresión, pasividad, irracionalidad.

Pero la utopía democrática es difícil de sostener hoy. Ya a principios de los noventa estudios como el de Hotz (1993) atestiguaban cómo el gobierno estadounidense, a través del FBI, insistía en levantar mecanismos defensivos en las autopistas de la información. Y si, como señala Poster, los derechos de propiedad son puestos en duda cuando la información se ubica libre de su soporte material para moverse y multiplicarse en el ciberespacio con muy pocas restricciones (Poster, 2002: 615-616), esta escasez de restricciones hace que dicha información sea imposible de validar como perteneciente a un autor, y más aún, implica a menudo que su “autenticidad” o “autoridad” sean categorías a punto de implosionar.

Desde la perspectiva de Poster, la generación de las autopistas de la información supone un doble movimiento de expansión, como exige la propia lógica interna de cualquier mercado, y, simultáneamente, de contención, por el que se tratan de imponer desesperadamente nuevas leyes de propiedad intelectual, corriendo detrás del avance de las nuevas tecnologías de la transmisión y diseminación de la información. Un esfuerzo, en definitiva, para contener la palabra y la imagen: “(...) to bind them to proper names and logos when they flit about at the speed of light and procreate with the indecent

rapidity, not arborially, to use the terms of Deleuze y Guattari, but ryzhomatically” (Poster 2002: 618).

La materialización de las teorías de la simulación más concreta que ha sido elaborada por la tecnología radica en la Realidad Virtual. Estrechamente vinculada al *boom* de las telecomunicaciones y al desarrollo en los noventa de las autopistas de la información es la Realidad Virtual, término que sugiere que la realidad puede ser múltiple o tomar varias formas. La frase está próxima a la de “tiempo real”, que tomó forma en el campo de la grabación:

(...) while splicing, multipletrack recording and multiple-speed recording made possible other times, to that of clock time or phenomenological time. In this case, the normal or conventional sense of time had to be preserved by the modifier real. But again the use of the modifier only draws attention to non-reality of clock time. (Poster, 2002: 619).

Esta realidad virtual se ha vinculado frecuentemente al término “ciberespacio”, acuñado por William Gibson en su obra *Neuromancer*, de 1981. El concepto de lo “virtual” o la “virtualidad”, como señala Marie-Laure Ryan, tiene su origen en la Edad Media¹, sin embargo ambos, ciberespacio y virtualidad, suelen desde mediados de los noventa conectarse o identificarse. En la novela de Gibson, el ciberespacio se describe como una “alucinación sonsensual” percibida a través de una consola de ordenador que conecta al usuario

¹ Del latín *virtus* (fuerza, virilidad, virtud), *virtualis*, en el latín escolástico designa el potencial, lo que hay o es susceptible de haber en el poder. La imagen virtual está hecha de focos virtuales, puntos de los que parecieran emanar rayos divergentes de luz, aunque no suceda así. Los usos modernos, señala Ryan, de lo virtual refieren con frecuencia a las mismas ideas que el concepto de “simulacro”, referido a lo falso y lo ilusorio (Ryan, 1999)

con una matriz de una “complejidad inimaginable”, ubicándolo ante una extensión hiperreal que se asemeja a un paisaje urbano nocturno, representable espacialmente: “Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja (...)” (Gibson, 1989: 69-70).

Marie Laure Ryan extrae de la descripción de Gibson dos conceptos que se manifiestan en el desarrollo del espectro virtual y sus tecnologías: universalidad o globalidad –la red de Gibson abarca el mundo en su totalidad– y la de constituir una representación construida por la información (Ryan 1999). Ambas características constituyen los signos de lo virtual, materializándose en las tecnologías de Internet y los sistemas de realidad virtual, respectivamente. Realidad virtual, Internet y ciberespacio, son tres términos que van progresivamente imbricándose hasta hacerse indiscernibles. En 1988, como sugiere Rheingold, el término “ciberespacio” pasa al dominio de la informática con su utilización por parte de los programadores del software *Autodesk* para hacer referencia a un entorno espacial tridimensional generado por ordenador (Rheingold, 1993: 184). Ryan señala el año 1990 como uno de los hitos en la historia del desenvolvimiento del concepto y su imbricación con los otros términos apuntados, con la celebración del primer “Congreso sobre el Ciberespacio” en la Universidad tejana de Austin. En una conferencia pronunciada allí, el arquitecto Marcos Novak combina las diferentes acepciones que a lo largo de su corta historia había venido teniendo el término para dar la suya propia². Ryan analiza la definición de Novak para detallar los rasgos del ciberespacio.

² “El ciberespacio es una visualización completamente espacial de la totalidad de la información contenida en los sistemas mundiales de procesamiento de la

Novak alude a una serie de conceptos, fenómenos y tecnologías que concitan la concepción de Gibson, la visualización espacializada de la información (Ryan, 1999) (las aplicaciones y gráficos tridimensionales propios de la realidad virtual), además de referir a los sistemas de procesamiento de la información, el ciberespacio como una base de datos universal (una suerte de Biblioteca de Babel borgiana en su versión digital), a Internet, a la copresencia o telepresencia³, la interacción en comunidades virtuales, los MUD o MOO, foros, blog, etc., la información global de todo el sensorium del ser humano en pos de una universalidad multisensorial, dirección hacia la que, en esencia, se dirige el ciberespacio, las simulaciones de realidades virtuales y reales (Ryan, 1999) e internet. Para Michael Benedikt el concepto de ciberespacio invoca igualmente toda una serie de ideas que se solapan con los conceptos realidad virtual, simulacro e internet. Por un lado, se trata de una realidad alternativa e independiente no sujeta a metáforas o experiencias subjetivas, sino al lenguaje de la programación informática, un archivo actualizado constantemente, un territorio en expansión indefinida (Benedikt, cit. en Ryan, 1999), un espacio para la circulación y el intercambio comercial, la materialización dinámica del espectáculo del capitalismo (Ryan,

información, en las vías ofrecidas por las redes comunicacionales presentes y futuras; lo que permite la copresencia y la interacción de múltiples usuarios, la información procedente de todo el *sensorium* humano, introducida en éste, las simulaciones de las realidades virtuales y reales, la recopilación y el control remotos de datos merced a la telepresencia, además de la integración y la intercomunicación con toda clase de productos y entornos inteligentes en el espacio real” (Novak cit. en Ryan, 1999: 82-83)

³ Fenómenos que el concepto de ciberespacio invoca desde su origen y que afectan inclusive al hecho de que la vida de los seres humanos se haya vuelto, de una forma inédita en su intensidad, transnacional.

1999), un mercado de conocimiento que transforma el mercado intelectual, una solución para la degradación del medio ambiente en el mundo real, un reino de información pura, una extensión de la necesidad humana de vivir en la ficción o en busca de otra realidad, un nuevo medio artístico, que afecta decisivamente al desarrollo de las tecnologías de la escritura (Benedikt, cit. en Ryan, 1999).

Podríamos definir la realidad virtual brevemente, con Poster, como un espacio generado por ordenador que puede ser percibido por los participantes a través de un instrumental tecnológico –la pantalla del ordenador o gafas especiales (*goggles*)– y que responde a estímulos de los participantes. Sus utilidades son numerosas: un participante puede caminar a través de una casa que ha sido diseñada por él para tener una idea de lo que es antes de ser edificada, o puede caminar por un museo o una ciudad cuyas pinturas o calles son generadas por ordenador. Lo novedoso de esta experimentación en la realidad virtual es que la posición individual es relativa a su actual movimiento, no está determinada por coordenadas previas como en algunos programas de ordenador o como en una película, incluso aunque sean éstos interactivos. De hecho, en este tipo de entornos virtuales, dos o más individuos experimentan la misma realidad al mismo tiempo, con dos movimientos de personas afectando el mismo espacio. Es más, estos individuos no necesitan estar en el mismo lugar físico pero pueden comunicar información al ordenador desde lugares distantes a través de módems, generando así un cambio a menudo permanente en la textura, el aspecto o los contenidos de esa realidad.

Si la cultura posmoderna se describe como crecientemente simulacional, en el sentido en que los medios a menudo cambian las realidades que tratan, transformando la identidad de los originales y referentes, en los albores de esta “segunda edad de los media”, la realidad deviene múltiple (Poster, 2002). Las tecnologías derivadas

de este desarrollo de las autopistas de la información toman el imaginario de la palabra y de la imagen, de la película y el vídeo, y lo llevan un paso más allá, ubicando al usuario en el interior de mundos alternativos. Los efectos de internet y la realidad virtual son básicamente multiplicar las clases de realidad que uno encuentra en la sociedad:

Virtual Reality attests to the increasing duplication of reality by technology. But the duplications incur an alternation: Virtual realities are fanciful imaginings that, in their difference from real reality, evoke play and discovery, instituting a new level of imagination (...) tinkering with reality, a simulational practice is set in place which alters forever the conditions under which the identity of the self is formed. (Poster, 2002: 620).

Un recorrido por diversos sistemas de comunicación, Internet y entornos virtuales como los Chat Rooms o los MUD (Multi Users Dungeons) vinculados al desarrollo de las autopistas de la información desde principios de los noventa, lo llevan a afirmar que podríamos asistir al nacimiento de una “segunda edad de los media”. Poster concluye que estos sistemas, si bien enriquecen los modos de consumo, se salen de lo que tradicionalmente se comprende por “industria cultural” o “*mass media*” porque si, en primer lugar, aún en 1995⁴ pueden considerarse sistemas comunicacionales emergen-

⁴ El artículo de Poster “Postmodern Virtualities”, aparece publicado en 1995, en Featherstone M. y Burroughs, R. (edits.), *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk*, Thousand Oaks, Sage, 79-95. Citamos una versión corregida del mismo del volumen coordinado por Durham y Kellner (2002).

tes y no prácticas culturales universales (Poster, 2002), en segundo lugar, y este es el argumento fundamental para afirmar tal cosa, el paso a una red descentralizada de comunicaciones:

(...) makes senders receivers, producers consumers, rulers ruled, upsetting the logic of understanding of the first media age. The step I am suggesting is at least temporarily to abandon that logic and adopt a poststructuralist cultural analysis of modes of subject constitution. (Poster, 2002: 621).

Frente a los análisis de los medios que ponen el énfasis en la simulación, el análisis de Poster de la “segunda edad de los media” y sus tecnologías de la información acentúa el principio de interactividad como el más decisivo en la formación de nuevas identidades tanto individuales como colectivas.

El uso de internet para simular comunidades rebasa el de almacenaje de información o el de búsqueda de referencias bibliográficas. En opinión de Reinghold una de las búsquedas de los internautas a la hora de hacer uso de internet consiste en acceder a “comunidades virtuales”, es decir, acceder, no ya a la mera información, sino “to ongoing relationships with a large number of other people” (Rheingold, 1993: 61) En opinión de Poster, incluso en este punto existe una nostalgia de la comunidad real, un intento de construir comunidades virtuales por oposición a una comunidad perdida, en cierto modo, real. Pero esa distinción entre real y virtual es hoy más que nunca altamente problemática. Benedict Anderson vino a demostrar que toda comunidad tradicional, incluso la más “fuerte” de la modernidad, como es el caso de “la nación”, se constituye a partir de un imaginario a su vez construido y dependiente de la creencia de su existencia por parte de sus miembros, y Jean Luc Nancy había

demostrado que la identificación del individuo con el grupo no se daba automáticamente sino que giraba en torno a la producción de una esencia que reduce la multiplicidad en fijeza, oscureciendo el hecho de que esta se constituye en virtud de un proceso político, por lo que la comunidad no es otra cosa que una matriz de identidades fragmentadas, cada una apuntando a la otra, que Nancy describe en términos de escritura (Nancy, 1991) y Anderson en términos de comunidad imaginada (Anderson, 1993). Estudios como los de Stone (1992) demuestran que las interacciones en internet son tomadas desde una perspectiva cartesiana por los miembros de comunidades virtuales como acontecimientos, las identidades virtuales son tomadas como cuerpos y la realidad virtual se codifica con categorías de la realidad normal. Lo que hace a la comunidad, señala Poster, es el tratamiento de la información como significativa e importante, de ahí que concluya que comunidades virtuales y reales se miren en una suerte de “yuxtaposición quiásmica” (“chiasmic yuxtaposition”) (Poster, 2002: 623).

Ni integrados...

Las conexiones de la máquina cibernética con el ser humano han gozado de comentarios más o menos apocalípticos, jugando un papel central en la imaginación cyberpunk. En cambio, su versión teórica más utópica se encuentra en la sustitución de un misticismo espiritualista del ser humano de reminiscencias románticas por uno nuevo basado en el binomio cuerpo/información (Moravec, 1988). Las aplicaciones teóricas del modelo de Moravec se hallan vinculadas fundamentalmente a la superación de tradicionales categorías en el campo de los estudios de género. La fusión *cyborg*, híbrido entre la máquina y el ser humano, en tanto implica una superación de la categoría de género sexual, ha inspirado las teorías de lo *queer*, el

ciberfeminismo y lo posthumano como posibilidades micropolíticas de emancipación (Haraway, 1991; Hayles, 1999). Frente a teorías que postulan una cierta oportunidad postmetafísica (Vattimo, 1990) o utopías de la identidad posthumana (Hayles, 1999) de la cultura cyborg, en una línea que ha tenido su desarrollo principalmente en el ámbito del feminismo posmoderno, ambas líneas de fuga –postulaciones utópicas– de “lo débil” vinculadas a usos posmodernos de los *media*, otros analistas de las “máquinas sociales”, como Virilio o Zizek, proyectan posibilidades más sombrías.

Virilio parte de la idea de que cada tecnología incorpora en sí misma su propia negatividad. En este sentido, según Virilio, la interactividad: “es para la sociedad, lo que la radioactividad es para la materia” (Virilio 1997: 86). Si la radioactividad es un elemento constitutivo de la materia que puede también destruirla por la fisión, la interactividad, según Virilio, opera de la misma forma: “Puede provocar una unión en la sociedad, pero contiene, en potencia, la posibilidad de disolverla y de desintegrarla, y esto a escala mundial. Estamos ante un fenómeno original: el parto del accidente de los accidentes” (Virilio, 1997: 86).

La desaparición posmoderna del espacio urbano que se acentúa con el desarrollo de lo virtual excluye desde su punto de vista cualquier posibilidad utópica, pues es la ciudad entera la que se precipita en lo virtual, el espacio público cede el lugar a la “imagen pública”. La propaganda hecha en torno a internet y las autopistas de la información persigue “urbanizar el tiempo real justo cuando se desurbaniza el espacio real” (Virilio, 1997: 47). Para Virilio la velocidad instantánea de los nuevos media deja atrás el espacio real: “La telepresencia, deslocaliza la posición, la situación del cuerpo. Todo el problema de la realidad virtual consiste esencialmente en negar *el hic et nunc*. (...) ¡Aquí ya no existe, todo es ahora!” (Virilio, 1997: 46).

Como señala Zizek, el pensamiento de Lacan, en 1954, anticipaba algunas ideas que se materializan en el desarrollo reciente de estos entornos virtuales. Para Lacan la realidad quedaba constituida sobre el escenario de una especie de éxtasis o goce simbólico, a partir de la exclusión de un “real traumático”, sugiriendo así que “la fantasía es el soporte último de la realidad” (Lacan, cit. en Zizek, 1996: 290). La fantasía en el planteamiento lacaniano, señala Zizek, lejos de prevenirnos de ver la realidad tal cual es, deviene parte constitutiva de lo que llamamos realidad: “(...) the most common bodily reality is constituted via detour through the maze of imagination. In other words, the price we pay for our access to reality is that something –the reality of the trauma– must be repressed” (Zizek, 1996: 291).

Lacan apuntaba ya que el ordenador podía ser el paradigma de esa felicidad o éxtasis simbólico (“symbolic bliss”), una representación válida para la comprensión del inconsciente como máquina⁵. El

⁵ Aunque en la década de 1950 los ordenadores eran grandes aparatos equivalentes a gigantescas calculadoras del tamaño de toda una habitación, Lacan captó la posibilidad de reducir esas gigantescas calculadoras a una cierta instrumentalidad, calificando ya en 1954 al ordenador como el caso paradigmático de *goce simbólico* (Zizek, 1996). Según Müller, habría que entender la radicalidad de la afirmación de Lacan no solo como una reacción contra cierto tecnodeterminismo, sino como anticipación de una concepción contemporánea del ordenador como una “máquina universal” (Müller, 2006). Calificado por Lacan como una “máquina sintáctica” en su conferencia “Psicoanálisis y cibernética o la naturaleza del lenguaje”, el ordenador, a pesar de poder desarrollar múltiples funciones, no tiene ninguna tarea específica en esencia. Para Müller un ejemplo de ello lo constituye la esfera de lo “*multimedia*”: “No importa que haya sonido, texto, vídeo, imágenes o emisiones mediáticas tradicionales, todo ello converge en el ordenador en red y da lugar a un espectáculo multimedia en sentido extenso.

ordenador supone un tercer escalafón en el esquema de desarrollo tecnológico de Marx que combina, a decir de Žizek, elementos de los dos anteriores: por un lado es herramienta, extensión del hombre que trabaja al ritmo impuesto por este, por otro es independientemente activa, más aún que la máquina, al establecer un diálogo con el usuario y plantear sus propios interrogantes. Žizek añade a su consideración del ordenador como “objeto evocador”, dos nuevos problemas, el de la irrepresentabilidad de su funcionamiento interno y el de la simulación del pensamiento humano, que ya había fascinado a Turing, dos problemas fundamentales que plantean las nuevas máquinas.

El ordenador, la máquina posmoderna por excelencia, concita dos reacciones interpretativas, una de tipo “orwelliano”, el ordenador como Gran Hermano, sinónimo de control y dominio totalitario, otra de tipo anarquista, en ocasiones con tintes utópicos, metáfora de una sociedad autogestionada, un conocimiento cooperativo (Žizek, 1996), que pueda controlarse desde abajo y que conduzca a una vida social más rica, o a lo que Vattimo denominaba una “sociedad más transparente” (Vattimo, 1990). En ambos casos, señala Žizek, el eje común de este contraste son las nociones de control y dominio ejercidas desde arriba o abajo, respectivamente. Pero en el nivel del impacto individual, ambas posibilidades concluyen

Y ninguno de esos medios tradicionales podría reivindicar el ordenador como su lugar nativo” (Müller, 2006). Esta *neutralidad* tiene una consecuencia interesante. El ordenador deviene para nosotros una máquina que funciona como una “pantalla vacía abierta a nuestras proyecciones e imaginaciones” (Müller, 2006), en la que, según Lacan, no cabe sino proyectarse gozosamente en ella, dado que su naturaleza permanece incomprensible. Algunas de estas ideas de Lacan aplicadas a la cibernética son comentadas por Müller y Žizek (Müller, 2006; Žizek, 1996).

en una experimentación del universo virtual como transparente, organizado, controlado, frente a la irracionalidad de la vida social, generando en el usuario una fascinación mágica. La transparencia del entorno generado artificialmente contrasta con la opacidad de su funcionamiento, que no es accesible para el usuario en términos de representación, haciéndose imposible la traducción del lenguaje y el funcionamiento de la red, del que lo visual no es, como señala Kittler (1996), sino la superficie opaca⁶. De modo que, en la misma línea de pensamiento sobre los *media* que inicia McLuhan, por contraste, la nueva realidad virtual opera un cambio sobre la concepción de lo cotidiano, debilita o disuelve la intensidad de la “vieja” realidad.

El ordenador funciona como objeto evocador paradigmático de que habla Zizek con especial intensidad en los interrogantes que

⁶ El análisis de las redes discursivas que propone Kittler, de los diferentes sistemas de notación dominantes, parte de la idea foucaultiana de la exterioridad del discurso para afirmar que cada una de las redes posee la exterioridad de una tecnología. Dicha red se define por las conexiones del poder, la tecnología, las marcas significativas y los cuerpos, que constituyen diferentes medialidades culturales. Kittler extiende la noción de “medium” procedente de la teoría del cine de Metz y Baudry, a todas las áreas del intercambio cultural. Desde el punto de vista de Kittler los intercambios se hallan determinados por las posibilidades tecnológicas de una época dada. La medialidad es la condición general en la que, bajo determinadas circunstancias, tanto el arte como la literatura toman forma, funcionando como el *software* de un *hardware* conformado por / a partir de ese sistema. El modernismo como red discursiva altera decisivamente nuestra situación epistemológica hasta el punto de que, en opinión de Kittler, la época actual, caracterizada porque las transformaciones operadas por el modernismo se han vuelto irreversibles, puede denominarse post-epistemológica (Kittler, 1996). Brian McHale también, en el terreno de la crítica literaria, encontrará en ese sentido una dominante post-epistemológica en la narrativa posmoderna que, desde su punto de vista, se vuelve ontológica (McHale, 1987).

despierta el auge de la inteligencia artificial. El ordenador como simulador del pensamiento cuestiona la nítida diferenciación del pensamiento humano respecto de la programación; en un punto avanzado de la aproximación de la máquina a su modelo cerebral se invierte la metáfora del “cerebro artificial” para sugerir, como anticipa la narrativa de ciencia ficción, que la inteligencia humana pueda estar programada previamente, porque, se pregunta Zizek, en un determinado nivel de complejidad, ¿qué diferencia el simulacro de pensamiento del pensamiento verdadero? (Zizek, 1996). De ahí la prohibición del incesto para la inteligencia artificial, porque pese a las aptitudes de la espontaneidad y creatividad inherentes (aún) a la actividad humana, estas pueden simularse, entendidas como una interacción compleja de diferente *software* en un *hardware* suficiente.

La inteligencia artificial sigue una lógica que no es ya la de la máquina cerrada, consistente, lineal, tal idea pertenece a una concepción mecánica (“*pre-computer age*”), en realidad su lógica es *gödeliana*, autorreferencial, recursiva, “autoaplicable”, “rizomática”, en donde, básicamente, no existe un centro o motor sino que el todo está simultáneamente en cada una de las partes (Zizek, 1996: 295-297).

En esa dualidad o contraste en el desarrollo contemporáneo de las autopistas de la información, responde a un doble impulso –contradictorio– hacia la totalización y el descentramiento. Estas dos tendencias configuran el espacio en que se mueve la subcultura *hacker*, subcultura que articula la vivencia de un círculo de iniciados, autoexcluidos del círculo de normalidad cotidiana, y entiende la programación como fin en sí misma, poniéndose como objetivo la búsqueda del punto de inconsistencia del sistema como utopía de subversión de una totalización que no toma en cuenta la dimensión estética del universo virtual:

The “master signifier”, the mana, the aim, trick, of the hack is when one succeeds in beating the system (when one breaks into a protected, closed circuit of information). The hacker consequently attacks the system at the point of its inconsistency. (Zizek: 1996:294).

La estética del *hacker* es la de un universo regulado, universo que excluye o evade, en opinión de Zizek, la intersubjetividad al uso, tal como se define en la vida social “real” como una relación con el otro *qua* sujeto, a pesar de toda la tensión, fascinación, peligro que se experimenta una vez inmersos en un entorno cibernético, por ejemplo, en un video juego. La subcultura *hacker* es un epifenómeno de una consecuente radicalización o literalización informática del “simulacro” como “realidad virtual”, sujeta a nuevas reglas arbitrarias de verosímil que, pese a las diferencias con la (vieja) realidad cotidiana o “real”, le dan sin embargo, consistencia en sí misma. La asunción de un real percibido como mero *fluir* de información en el que ahora el ser humano debe desenvolverse y constituir su identidad, señala Zizek, el reconocimiento de hallarnos ante una simulación, no excluye la tensión dado que incluso cuando el ordenador miente lo hace de forma consistente.

Como en el sueño de Turing⁷, el ordenador acaba ubicándose en la posición estructural de un socio intersubjetivo (Hayles, 1999), que sustituye a la intersubjetividad cartesiana, constituyéndose, como señala Lacan a propósito de la dama en el amor cortés, en un otro inhumano que deshumaniza al yo (Zizek, 1996). Esta posibilidad guarda relación con la metáfora invertida de que hablábamos antes,

⁷ Matemático inglés considerado el padre de la cibernética moderna, conocido por sus especulaciones sobre la posibilidad de pensamiento o inteligencia artificial.

en virtud de la cual, en lugar de pensar la máquina como modelo de la mente humana, concebimos la mente humana como un ordenador compuesto de carne y sangre (Zizek, 1996), en lugar del robot como el hombre artificial concebimos al ser humano como el “robot natural” (Zizek, 1996: 294). Esta experiencia no solo de virtualización del yo, a partir de la simbiosis hombre-máquina, frente a las utopías de democratización postmetafísica referentes a las nuevas posibilidades de uso de las tecnologías de la comunicación, descritas en términos de descentralización, interactividad y telepresencia, que Poster vinculaba a una nueva edad de los media, vuelven a ser, tanto en el análisis de Slavoj Zizek, como en el de Virilio, escalofriantes:

(...) yet what we experiment as the true, hard, external, reality is based upon exactly the same exclusion. The ultimate lesson of virtual reality is the virtualization of the very true reality. By the mirage of virtual reality the “true” reality itself is posited as a semblance of itself, as a pure symbolic construct. The fact that the computer doesn’t think means the price for our access to reality is also that something that must remain unthought. (Zizek, 1996: 295)

Desde estos planteamientos la realidad se lee como la mónada uterina ante un mundo imposible de experimentar de modo directo. Si no es a través de los media, nada es. Cuando las mediaciones, en un nivel de densidad desconocido, devienen lo real, el viejo *theme* de la literatura de ciencia ficción deviene principio de mimesis y no instrumento útil para la desrealización (Montoya Juárez, 2008). Friedrich Kittler, lo enuncia del siguiente modo:

With the exception of books, that ancient medium which needs so much light, all the entertainment techniques are represented. The passenger' ears are listlessly hooked up to one-way earphones, which are themselves hooked up to tape recorders and thereby to the record industry. Their eyes are glued to Hollywood movies, which in turn must be connected to the advertising budget of the airline industry... Not to mention the technological medium of the food industry to which the mouths of the passengers are connected. A multi-media embryonic sack supplied through the channels of navels that all serve the purpose of screening out the real background: noise, night, and the cold of an unlivable outside. Against that there is Muzak, movies and microwave cuisine. (Kittler, 1987: 32).

En conclusión: si, como hemos señalado, el concepto de simulacro en la teoría de los años ochenta refería a la manera en que se volvía hiperreal la realidad cartesiana en tanto suplantaba viejos modos de percibirla por otros en que estaban implicadas nuevas mediaciones que devenían globales y se superponían efectivamente a la realidad misma (Baudrillard, 1994, 1997; Lyotard, 1993; Jameson, 1991; Eco, 2004; Vattimo, 1987, 1990), en los años noventa, el sensorium simulacional se vuelve un espacio “real” materializándose en lo “virtual”. Como ocurre según Foucault con la cárcel que idea Bentham en el siglo XIX, en el último tercio del siglo XX la tecnología de la realidad virtual y el ciberespacio, nos sugieren Poster, Ryan, Zizek, Virilio o Hayles, entre otros, materializa un espacio en el que una parte de la vida de los seres humanos, una parte de su subjetividad, puede desenvolverse. Sin olvidar, por higiene, la ironía de Enzensberger, como hemos señalado, desde los años noventa el simulacro abandona el territorio de las metáforas que explicaban los cambios

en el *sensorium* y se objetiva en la tecnología de la “segunda edad de los media” como Realidad Virtual y ciberespacio. En un momento en el que el viejo *theme* de la ciencia ficción no es legible como alegoría sino que deviene verdadero principio de mimesis de lo contemporáneo, la desrealización, el simulacro, lo hiperreal, han dado a luz lo virtual. Y los procesos culturales derivados de estos agenciamientos tecnológicos, puestos de relieve en la teoría latinoamericanista (Achugar, 1994; Richard, 1989, 1994; Sarlo, 1994; Martín-Barbero, 2003, 2004), marcan el contexto desde el que es necesario pensar la producción narrativa latinoamericana de los últimos años.

DE LA TEORÍA A LA LITERATURA: PROPUESTA DE UN CORPUS DE ESTUDIO DE LA VIRTUALIDAD POSMODERNA EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Ciñéndonos al área geocultural del Río de la Plata, podríamos trazar un mapa de una constelación textual de narrativas mediáticas que en buena medida puede encarnar una tradición alternativa del canon que hoy, después de varias décadas de teorizaciones sobre lo posmoderno, es reivindicada como un paradigma que ha accedido a él con todo derecho. Desde Puig como modelo de la integración *massmediática* en el objeto literario podríamos trazar una línea a través de una tradición que recoge nombres de autores argentinos expatriados de su propia lengua como Juan Rodolfo Wilcock o como Raúl Damonte “Copi”, desde lo *camp*, los Osvaldo Lamborghini, Alicia Borinsky, Alberto Laiseca, los habitualmente tildados de “raros”, como los uruguayos Mario Levrero o, ubicándose en el borde exterior a la literatura, Leo Maslíah. Tradición de la que bebe César Aira, desde los años setenta y, particularmente, desde fines de los ochenta. Pero desde los noventa hasta hoy varias generaciones cru-

zadas intensifican el uso de las tecnologías massmediáticas en sus estéticas y sitúan la reflexión sobre los procesos simulacionales de la cultura en el centro de sus propuestas. Me animaría a sugerir un corpus, para un estudio que está en proceso⁸, a partir de algunas novelas de autores uruguayos y argentinos que publican el grueso de su obra en los noventa: Rafael Courtoisie, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Andrés Neuman, Rodrigo Fresán, Carlos Gamerro, Gabriel Peveroni, Daniel Umpi, Ignacio Alcurí, Alejandro López, Rafael Pinedo, Natalia Mardero, Washington Cucurto o Dalia Rosetti. Aquí habría que precisar que, si bien el lugar de enunciación de la mayoría de ellos se ubica en el área geocultural rioplatense, este hecho no debe imponer una lectura en clave nacional de sus estéticas. En el siglo XXI, no solo se evidencia que con la red planetaria de las comunicaciones globales la producción literaria se vuelve en cierto modo translocal, sino también se da el hecho de que en este grupo varias biografías transcurren afuera de sus países, o entre varios países. E inclusive algunos de ellos publican en países diferentes del país en el que transcurre su cotidianidad. El caso de Andrés Neuman, argentino de nacimiento pero residente en Granada, sería el más extremo. Lo cual nos llevaría a plantearnos si es factible hablar de una narrativa hispanoamericana (Volpi, 2008), o si esa marca identitaria se ha vuelto no ya una comunidad imaginada, sino algo inimaginable salvo como estrategia compartida por escritores, editoriales y académicos en un mercado simbólico global. No obstante, al menos en las novelas de los autores que proponemos, la reformulación de la identidad atravesada por las marcas de la globalización, posmodernización tecnológica y contextos transnacionales, inclusive

⁸ Al que he dedicado mi tesis doctoral, “Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata” (2008)

a través de la tematización de su irrisión o desvanecimiento, sigue formando parte en mayor o menor medida de estas⁹.

Desde planteamientos estéticos muy diferentes, en estas propuestas narrativas los medios y la tecnología de la comunicación masiva, la écfrasis de las imágenes aceleradas de una contemporaneidad mediatizada, gozan de un papel estructural. El juego con lo fallido, con los géneros menores y audiovisuales, el trabajo con las formas masivas, los “materiales indigentes” extraídos de los medios de masas y la cultura audiovisual (Laddaga, 2000), el cruce o “ensamblaje” de diferentes media (Johnston, 1998), o la écfrasis intermedial, de diversa manera suponen una puesta en énfasis de las relaciones de interdependencia entre “lo literario”, la cultura visual mediática y las tecnologías de producción y reproducción de las imágenes. En muchos casos, además, ciertas estéticas proyectan una distancia crítica respecto de la institución literaria, promoviendo un tipo de efecto estético –metaficcional o metaartístico– y político. Los textos de los autores mencionados, invitan a una reflexión sobre los procesos de la producción artística y el consumo, sobre la basurización mass-mediática del espacio político, procesos que tienden redes con la teoría cultural posmoderna y con el debate sobre las particularida-

⁹ A este respecto es muy interesante el artículo de Volpi (2008), que describe el modo en que la literatura latinoamericana es construida por la academia y el mercado editorial cuando en realidad hoy esta se ha disuelto en lo global. Si bien los procesos que Volpi agudamente describe invitan a reflexionar sobre el papel de la crítica en la construcción de su objeto de estudio, es también cierto que toda deslocalización se acompaña siempre de una relocalización. En muchos de estos textos contemporáneos, como he señalado a propósito de la narrativa uruguaya actual, es interesante pensar la exclusión de estas problemáticas o la tematización del estallido de las identidades nacionales como una reformulación de las mismas (Montoya Juárez y Moraes Mena, 2009).

des, desencuentros e hibridaciones que ocupan a la crítica cultural latinoamericana.

Las tecnologías de la imagen contemporánea, “presentativas” de realidades virtuales (Gubern, 2007) o virtualizadas por obra de los nuevos medios (Zizek, 1996), y no representativas de una realidad unívoca, antes que contemplarse desde el miedo apocalíptico a la virtualización del espacio real, constituyen para estas novelas la gramática de lo que he llamado, a falta de un mejor término, realismo del simulacro (Montoya Juárez, 2008). Estos realismos construyen, con los materiales del simulacro, un bricolaje vaciado de nostalgia que incorpora pedazos de una realidad en la que se ha borrado la débil frontera que la separaba de la ficción. La teoría corre en paralelo a la literatura. Como hemos tratado de describir, desde los noventa, de la teoría del simulacro se pasa a la virtualidad mediática y, análogamente, buena parte de la narrativa producida en esta época pasa de enfatizar el miedo ante la desrealización, a apelar a la presentatividad de la tecnología como principio mimético de la vida cotidiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AARSETH, E. (2004), “La literatura ergódica”, en Sánchez-Mesa, D. (comp.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 117-146.
- ACHUGAR, H. (1994), *La Biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*, Montevideo, Trilce.
- BAUDRILLARD, J. (1994), *El otro por sí mismo*, Barcelona, Anagrama.
- (1988), “Simulacra and Simulations”, en Poster, M. (edit.), *J. Baudrillard: Selected Writings*, Stanford, Stanford University Press, pp. 166-184.

- BROWN, A. (2007), "Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina", en *Tecnoescritura: literatura y tecnología en América Latina*, (número coordinado por Andrew Brown), *Revista Iberoamericana*, Núm. 221, pp. 735-741.
- DELEUZE, G. (1986), *Foucault*, Paris, Minuit.
- ECO, U. (2004), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo.
- ENZENSBERGER, H. M. (1991), *Mediocridad y delirio*, Barcelona, Anagrama.
- (1996), "Constituents of a Theory of the Media", en Druckrey T. (comp.), *Electronic Culture*, Ontario, Aperture Foundation Books, pp. 62-85.
- GIBSON, W. (1989), *Neuromante*, Buenos Aires, Minotauro.
- GUBERN, R. (2007), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
- HARAWAY, D. (1991), "A Cyborg Manifesto", en Haraway, D., *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London, Free Association Books, pp. 148-181.
- HAYLES, K. (1999), *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2004), "La condición de la virtualidad", en Sánchez-Mesa, D. (comp.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 37-72.
- HOTZ, R.L. (1993), "Computer Code's Security Worries Privacy Watchdogs", *October*, A3, A22. (versión digital Duke University Libraries).
- JAMESON, F. (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
- KITTLER, F. (1987), "Gramophone, Film, Typewriter", *October*, 41, pp. 101-118.

- (1990), *Discourse Networks, 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press.
- (1996), “There is no software”, en Druckrey T. (comp.), *Electronic Culture*, Ontario, Aperture Foundation Books, pp. 331-337.
- LADDAGA, R. (2000), *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- LYOTARD, J.F. (1993), *The Postmodern Condition* (1979), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2003), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello-Gustavo Gili.
- (2004), “Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales”, en Rodríguez-Carranza L. y Nagle M. (edits.), *Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales 33*, Amsterdam/ New York, Editions Rodopi, pp. 19-40
- MCHALE, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge.
- MONTOYA JUÁREZ, J. (2008), *Realismos del Simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata* (Tesis doctoral), Universidad de Granada.
- MONTOYA JUÁREZ, J. y MORAES MENA, N. (2009), “«El último que apague la luz»: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos”, *Revista Nuestra América, Número especial sobre Uruguay*, Francisca Nogueroles (edit), (En prensa).
- MORAVEC, H. (1988), *Mind children: the future of robot and human intelligence*, Cambridge, Harvard University Press.
- MÜLLER, J. (2006), “Código oculto”, *La Vanguardia*, 4 octubre.
- NANCY, J. L. (1991), *The Inoperative Community*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- POSTER, M. (1990), *The Mode of Information*, Oxford, Polity Press.
- (2002), “Postmodern Virtualities”, en Gigi Durham M. y Kellner, D. (edits.), *Media and Cultural Studies*, Oxford-Malden (Mass), Blackwell Publishers, pp. 611-625.
- RHEINGOLD, H. (1993), “A Slice of Life in My Virtual Community”, en Harasim, L. (edit), *Global Networks: Computers and International Communications*, Cambridge, MIT Press, pp. 57-80.
- RICHARD, N. (1989), “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, pp. 49-58.
- (1994), “Latinoamérica y la posmodernidad”, en Herlinghaus, H. y Walter, M. (comps.), *Posmodernidad en la periferia, enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Astrid Larger Verlag, pp. 210-222.
- RYAN, M.L. (1999), “Cyberspace, Virtuality and the Text”, en Ryan, M. (edit.), *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 78-107.
- SÁNCHEZ-MESA, D. (2004), “Los vigilantes de las metamorfosis. El reto de los estudios literarios ante las nuevas formas y medios de comunicación digital”, en Sánchez-Mesa, D. (comp.), *Literatura y cibercultura*, Madrid, Arco/Libros, pp. 11-36.
- SARLO, B. (1994), *Escenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Ariel.
- SARTORI, G. (1998), *Homo videns. La sociedad teledirigida*, México, Taurus.
- SHENASSA, S. (2001), “The Lack of Materiality in Latin American Media Theory”, en *Latin American Literature and Mass media*, New York/London, Garland Publishing, pp. 249-269.

- STONE, A.R.(1992), “Virtual Systems”, en Crary, J. y Stanford K. W. (edits.), *Incorporations*, Cambridge, MIT Press, pp. 615-634.
- VATTIMO, G. (1987), *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- (1990), *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- VIRILIO, P. (1997), *Cibermundo: ¿una política suicida?*, Santiago de Chile, Dolmen.
- VOLPI, J. (2008), “Narrativa Hispanoamericana INC.”, en Montoya Juárez, J. y Ángel Esteban (edits.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 99-112.
- ZIZEK, S. (1996), “From Virtual Reality to the Virtualization of Reality”, en Druckrey T. (comp.), *Electronic Culture*, Ontario, Aperture Foundation Books, pp. 290-295.

EL MITO DE GARDEL, UNA CONSTANTE HISTÓRICA

Amelia ROYO

(Universidad Nacional de Salta, Argentina)

Palabras clave: Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, literatura latinoamericana.

Resumen: Este texto forma parte de un proyecto sobre el estudio de las formas de mitificación de Carlos Gardel, creador e intérprete del tango. El fenómeno social “Gardel” aparece en el *Aire de Tango* (1973) del escritor colombiano Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). Allí expresa –a efectos de identificación– las palabras del tango “vívido” por un joven marginal en el mundo urbano de la ciudad de Medellín, y a través de estas palabras hará un paralelismo con la vida de Gardel. Del diálogo que Mejía Vallejo establece con otros escritores y críticos literarios de la región de Antioquia –cuya producción es mucho más reciente– se hace evidente una permanencia en las representaciones de la sociedad colombiana. Se percibe asimismo una formación social en plena transformación, similar a la que se produjo en la periferia “paisa” durante los años más próximos al accidente que se cobró la vida del artista argentino. Y, por supuesto, su mitificación posterior, absorbida por la literatura de América Latina.

Mots-clefs : Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, Littérature latino-américaine.

Résumé : Cet écrit fait partie d'un projet qu'envisage l'étude des formes de mythification de Carlos Gardel, créateur et interprète du tango. Le phénomène

social « Gardel » apparaît dans le texte du roman *Aire de Tango* (1973) de l'écrivain colombien Manuel Mejía Vallejo (1923-1998). Cet auteur met dans son texte –aux effets de l'identification– des paroles du *tango* « vécues » par un jeune marginal, dans la scène urbaine de la ville de Medellín, et à travers ces paroles fera un parallèle avec la vie même de Gardel. De la mise en dialogue de Mejía Vallejo avec d'autres auteurs et critiques littéraires de la région d'Antioquia, – dont leur production est beaucoup plus récent– surgit la preuve d'une permanence dans les représentations de la société colombienne. On aperçoit aussi une formation culturelle en pleine transformation, semblable à celle qui s'est produite dans la périphérie « paisa » durant les années proches à l'accident aérien qui ôta la vie de l'artiste argentin. Et avec, bien évidemment, sa postérieure mythification, absorbée par la littérature de l'Amérique Latine.

Keywords: Tango, Carlos Gardel, Manuel Mejía Vallejo, Latin American literatura.

Abstract: This study approaches ways of mythification of the tango interpreter Carlos Gardel, in a frame of a major research frame. The social phenomenon is observed in the text of the novel "Aires de Tango" (1973) of Manuel Mejía Vallejo (1923-1998), a Colombian author. The Colombian writer textualizes the effect of identification with tango lyrics that a young marginal man experiments at the urban scene of Medellín– through the lyrics– with Gardel himself. In the putting on dialogue of Mejía with Antioquian authors and critics of the more recent production, emerges the proof of a constant of the representations of the Colombian society with a cultural formation in full transformation, as it occurred with the suburb "paisa" in the years next to the airplane accident where the Argentinean singer died, and his consequent turned in myth, captivated by Latin American literature.

INTRODUCCIÓN

Como parte de un proyecto más amplio que releva expresiones de emergencia popular como incrustaciones frecuentes en la literatura, se observará en este artículo la singularidad con que cierta zona de la literatura hispanoamericana absorbe el fenómeno de la mitificación de Carlos Gardel, en tanto icono de la cultura rioplatense.

Se sabe que el tango se afirma en una y otra margen del Río de la Plata hacia los años veinte, porque entre 1880 y 1900 es todavía una música arrabalera rechazada por la grande y pequeña burguesía. Tal como ocurriera con otros aspectos de la cultura fue necesario que París, cual centro de la moda mundial en la coyuntura finisecular, sancionara el paso del tango de música prostibularia a baile de salón. Hablar de la importancia del tango como constitutivo de la idiosincrasia urbana en el Río de la Plata, o referirnos a la impronta que el fenómeno lingüístico y musical opera en las identidades de provincia supone repetir información ya desplegada por historiadores y sociólogos de la formación cultural bonaerense.

Lo que propone nuestra exposición, en cambio, es explorar otros desplazamientos, los que exceden el ya aludido arraigo parisino del tango, ámbito consagratorio desde donde se proyectara en un itinerario tan abarcativo como que hoy es natural su práctica en espacios extrapolados como Finlandia y Japón, por ejemplo.

CUANDO GARDEL ENCARNA EN AMÉRICA LATINA

No haremos aquí un catálogo (cf. Aínsa, 2002) de los innumerables ritmos y autores o intérpretes que han justificado una notable producción narrativa en diferentes países del subcontinente porque lo que nos interesa es centrar la mirada en el apropiamiento del tango ocurrido en espacios ajenos al Río de la Plata.

De esta planetarización del tango es fundamental recordar que en América latina la música de Buenos Aires recorrió países como México y Cuba, entre otros, a instancias del cine, con figuras tan emblemáticas como Libertad Lamarque y Azucena Maizani; pero fue el episodio del accidente aéreo que le costara la vida a Carlos Gardel, en Medellín, lo que constituirá un hito de enorme trascendencia en la difusión y arraigo del baile, el lenguaje y, por supuesto, la música tanguera.

Así, Colombia configura un ámbito de reproducción del mito gardeliano porque fue uno de los escenarios de su consagración, y sobre todo el de su ocaso. Como suele ocurrir con las muertes trágicas y prematuras, los actores de una epopeya ascienden al nivel de la heroicidad mítica, y en el caso de los ídolos del deporte o del espectáculo, la imagen se congela en sus dotes de belleza y juventud, o en sus atributos físicos traducidos en destreza de cualquier disciplina.

Si bien los modos de constatar esa presencia anacrónica son muchos, uno plausible es el relevamiento del tópico recurrente en la literatura. Acercarse a Mejía Vallejo a través de su título *Aire de tango*¹, novela de 1973, supone hacerse cargo de la crítica que precede esa etapa en su producción.

Un paso previo supone presentar a Manuel Mejía Vallejo y a la región cultural a la que normalmente circunscribe su literatura. Este relevante autor opacado por la figura de García Márquez, representa la narrativa antioqueña con títulos que van desde 1945 como *La tierra éramos nosotros*, hasta la década del noventa con la novela *Y el mundo sigue andando* (cf. Escobar Mesa, 1997).

A ese respecto es muy importante comprobar que sus compatriotas leyeron la narrativa de las primeras épocas como epigonal del costumbrismo de Tomás Carrasquilla². Dato nada despreciable por cuanto ambos autores son constitutivos del *ethos paisa*³, y

¹ En adelante citaremos por la edición Mejía Vallejo, *Aire de tango*, Bogotá; Plaza y Janés, 1979

² Cfr. Morales Benítez, Otto, “Visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo”, en *Perfiles literarios de Antioquia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987

³ El vocablo designa coloquialmente el gentilicio de los habitantes nativos del departamento de Antioquia, pero significa mucho más que un gentilicio porque

quienes relevan son también vallecaucanos, nos referimos a los trabajos de Otto Morales Benítez y a las referencias aportadas por Álvaro Pineda-Botero; según este último la vida y la obra de Mejía Vallejo reflejarían “lo regional antioqueño” (1990: 58); y en esa coordenada no hay antecedente más incuestionable que el de don Tomás Carrasquilla.

Sin embargo otros críticos estiman una sustancial diferencia en este modo de percepción del devenir comunitario de Antioquia: a juicio de Morales Benítez (1987) la narrativa de Carrasquilla, perfila una sociedad estable, definida en sus estratos, en gran medida a instancias del recuerdo. Es por ello que en su escritura aparece el léxico popular como vehículo de la dimensión formativa de sus tramas. La idiosincrasia textualizada rescata la axiología del pasado y en ello, precisamente, radica la extrapolación con Manuel Mejía Vallejo, quien ingresa aspectos de una sociedad que paulatinamente va dejando atrás el “país paisa”. En el pasado el rasgo coloquial constituye la mayor transgresión al hispanismo, pero, en orden a los valores trasuntados por actores y visiones, se impone la mirada realista y hasta moralizante, de cuño hispánico.

En Antioquia “el ejemplo de los mayores” ha sido una determinante social, transmitida por boca de la madre o de la abuela. Se trata, por supuesto, de tradiciones diferentes a las costeñas y por lo tanto ameritan categorías diferentes (Pineda-Botero, 1990: 33).

Acordamos con Otto Morales Benítez en que Mejía Vallejo es un estadio superior de la descripción morosa del costumbrismo, variable

entraña rasgos identitarios de mucha fuerza regional en términos históricos y de alteridad respecto de costeños o cachacos (como demarcaría García Márquez).

ficcional tendiente al respeto del statu quo. Por el contrario la prosa de este novelista no es ensimismada, da cuenta de preocupaciones que exceden las resoluciones del lenguaje y de la narratividad más básica, su estética “oscila entre la sensibilidad y la cultura” (Morales Benítez, 1987: 121).

Tomando en cuenta que el autor comienza a escribir todavía en la primera mitad del siglo XX, sus colecciones de cuentos y relatos de esa etapa responden a las marcas de una escritura regional que pinta la campaña antioqueña como tantos otros narradores en la línea del costumbrismo. Lo que marcará la superación tiene puntos de coincidencia con razones biográficas, hay desplazamientos del autor desde su pueblo natal –Jericó– hacia Medellín, y luego hacia la experiencia de su exilio motivado en cuestiones políticas en las que se ha debatido la sociedad colombiana desde 1948 en adelante. La condición de escritor y periodista observando otras realidades –México, Guatemala, El Salvador – y su re inserción a una ciudad de Medellín en plena transformación le da una perspectiva de extrañamiento con lo cual redefine su compromiso como intelectual.

LA BISAGRA HACIA EL PRESENTE

El aserto de que *Aire de tango* reitera la textualización del mito gardeliano se apoya en datos paratextuales y en no pocas opiniones críticas que provienen del campo cultural colombiano, se hace necesario sin embargo balizar nociones de mito y expresar reservas respecto de la posible diferencia interpretativa del mito y del texto que lo contiene, operada desde otra circunstancia de recepción, a saber: 1) Se lee a más de treinta años de la publicación; 2) Se lee en diálogo con un amplio intertexto aportado por la producción literaria y crítica sobre el tema, en Argentina y 3) Se lee –como ya se anticipara– en el marco de un proyecto que plantea la literatura

hispanoamericana como palimpsesto de la historia, el arte y otras manifestaciones populares de la cultura⁴.

Cuando se intenta funcionalizar un concepto tan profundo y abarcativo como el de mito se impone acotarlo al terreno en el que operará como dispositivo. Si bien la definición teórica remite a contextos muy distantes en el tiempo –Luis Cencillo (1970) remonta la evolución al Paleolítico – hace falta dejar establecido que tomamos la noción en sus derivaciones más recientes, y acaso haya que plegarse a Umberto Eco cuando diferencia mito de mitificación en tanto modo inconsciente de simbolizar.

Gardel es un mito moderno porque pertenece a la era del cinematógrafo, del gramófono y de la comunicación radiofónica (H. González, 2005: 13), hecho que permite asimilarlo a lo que Edmond Cros⁵ analiza como actor-ídolo a propósito de la desaparición del personaje en provecho del intérprete (1997: 42) De todas maneras lo que contribuye a la mitificación es la suma de su condición de canta-autor y actor cinematográfico exitoso en la cuenca del Plata, pero con proyecciones a Europa y a Estados Unidos. Si como postula Umberto Eco: “la ‘mitificación’ [es] la identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, como proyección en la imagen, de tendencias, aspiraciones y temores, emergidos

⁴ El enunciado reproduce tal cual el título de un proyecto que dirijo, acreditado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (2006-2009), actualmente en ejecución, en el marco del programa de incentivo financiado por la secretaría de políticas universitarias, del Ministerio de Educación en Argentina.

⁵ Lo hace en un artículo en el que analiza fenómenos culturales propios de la década del '60, sin embargo creemos válido transferir el planteo a la época de Rodolfo Valentino y Carlos Gardel que constituyen precedentes del *star system*. (Cfr. Cros, E., *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997).

particularmente de un individuo, en una comunidad, en un período histórico” (Eco, 1995: 219), se puede inferir que el origen marginal del cantor, su dudosa legitimidad, su éxito y fama, seguidos de la muerte inexplicable del artista en el cenit de la gloria, contribuyen a que su condición lo re-ligara “con legiones de humillados y ofendidos” (Brizuela, 2005: 14).

Es precisamente en esta coordenada semiótica que leeremos el apropiamiento del mito por parte de narrador y personaje en la escritura del autor de *Aire de tango*. El mundo perfilado por Mejía Vallejo presenta –a partir de lo años cincuenta– las mutaciones que devendrán otras narrativas de tanta descomposición discursiva como deterioro social evidencian hoy los autores del Medellín de los sicarios⁶.

En Mejía Vallejo el lector experimenta la progresión que avanza desde el costumbrismo capaz de proveer el discurso que va del campo hacia el pueblo, y luego hacia la ciudad con su creciente complejización. Precisamente en la intersección de esas visiones se instala la novela aquí explorada, en ella el autor “capta el lenguaje y el alma del barrio Guayaquil en Medellín...” (*Ibid.*: 58). El ambiente citadino irrumpe con toda la prepotencia de la modernidad, que en Medellín traduce ambición para triunfar en lo económico o para proyectarse en éxito político.

Jairo, el protagonista de la novela aquí observada, era distinto: “Le dio por saberse las últimas veinticuatro horas de Carlitos” (Mejía Vallejo, 1979: 82)– sugiere el narrador. Lo distintivo del personaje

⁶ Es bastante obvio que estamos aludiendo a lo que escribe el otro Vallejo (Fernando) en textos como *La virgen de los sicarios*, mundo absolutamente distante de la nostalgia carrasquillesca en orden a los valores casi eglógicos en una Colombia anterior a la violencia y al narcocomercio

que abandona la cosmovisión acorde al paisaje aldeano para encararse en los rasgos del guapo, es el mismo fenómeno que ocurriera cuando la transformación de nuestra fisonomía social agro-ganadera del campo argentino, en sociedad pre-industrial.

La ficción al servicio de la emergencia de esa metamorfosis apela a recursos desmedidos, es así como el personaje autoconstruye su imagen a expensas de los archivos del delito⁷. En la escena del delito el cuchillo adquiere todo el vigor metafórico que le reconocemos ya en las ficciones de Borges; y si decimos que el acero simboliza el coraje, la figura de Gardel contiene la máxima sedimentación del mito urbano. Paulatinamente el texto de la novela *Aire de tango* se abre hacia una diégesis tan oscura como la psicología del protagonista que asoma como Jairotango, el que interactúa con un grupo de amigos inclusivos de un tal Mejía Vallejo⁸. La pregunta que se impone es quién es el narrador, habida cuenta de que tiene audiencia – “les cuento”; “oigan”; “¿los canso?”, etcétera. A priori el narrador es uno de los amigos de la barra, y por lo tanto comparte la mística como se infiere de lo que citaremos:

⁷ Nada ilustra mejor que el propio texto de la novela: “Les cuento que iba a las audiencias, no perdía casos sonaos, buscaba juzgaos y tribunales y oficinas de archivo, preguntaba a los que sabían, conseguía fotos y repetía historias, así aprendió completas las de ciento veintitrés armas famosas” (1979: 88)

⁸ La autoría se refracta en personaje a la manera en que lo experimentan otros autores latinoamericanos como Carlos Fuentes, Borges, Sábato, Tomás Eloy Martínez y tantos otros que se escinden del narrador para nombrarse intradiegeticamente. Pero no es un dato intrascendente o panorámico, postulamos que el dato puesto al descuido constituye un asidero histórico. Hay aportes críticos que reconocen en el escritor Mejía Vallejo un referente importante del grupo de Antioquia (Cfr. Fajardo Valenzuela, 2002: 177). Por qué no pensar que los amigos de Jairotango son, en cierta forma, los amigos del narrador, a veces hipostasiado con el autor empírico, coterráneo y coetáneo del propio Jairo.

Nosotros también nos metíamos en esa música, aunque fuera a oírlos por oírlos. Tal vez uno no tenga penas en ciertos momentos, pero el tango trae las suyas y nos las presta pa que las gocemos con ese modo del tango, sufriendolas (1979:117).

Después de esta cita casi no hace falta explicar que la escritura del novelista antioqueño se nutre del registro oral, no solamente a nivel de los diálogos que representan voces populares. Se puede seguir un flujo entre esas intervenciones y la voz narradora, y en todos los casos se filtra la competencia en letras y nombres propios del repertorio tanguero. Sin embargo el recurso de intertextualizar las letras no es lo preponderante como estrategia de sentido, en todo caso son las evaluaciones sobre lo que existencialmente vehiculizan las letras: “El tango lo dice todo, ni que uno mismo lo hiciera” (100).

En otro tramo se alude a su metafísica o a las sentencias de autoría gardeliana. Veamos: “...vivir les da vergüenza y piden perdón si los agarran viviendo, eso decía Gardel...” (98).

El discurso novelesco entrama aspectos de la biografía del ídolo rioplatense, recoge fragmentos periodísticos que refieren su muerte en el accidente aéreo de 1935⁹, pero lo que verdaderamente cobra estatua semiótica son los enunciados portadores de identificación:

– De Gardel no hay más que datos, pero el hombre que era, ¿dónde está?

⁹ En las pp. 103, 104 y 105 se transcriben declaraciones hechas por conocidas figuras como Ch. Aznavour, Cortázar, César Tiempo, y otras personalidades de la cultura. Lo que estaría dando cuenta de la polifonía de la que hablaremos más adelante.

Yo quiero ese que nadie sabe, ese hombrón que nació y luchó y murió...! (102).

Curiosamente la lectura nos va orientando hacia la recuperación de la genealogía escrituraria de Mejía Vallejo con la “novela formativa” (*bildungsroman*) cultivada por Tomás Carrasquilla (Levy, 1991), con una inexcusable salvedad: en el microcosmos del escritor realista priva el despertar moral, espiritual e intelectual del sujeto biografiado. En Mejía Vallejo, en cambio, la biografía emulada es la de Gardel y el sujeto que proyectan sus canciones. Aunque quien cree formarse a su imagen y semejanza parece provenir de las oscuras páginas de Roberto Arlt. Esto es: la peripecia del héroe en *Aire de tango* responde más a la filiación canalla, pues su aprendizaje pasa por los malevos del tango, y por eso Gardel constituye el catalizador¹⁰.

Ningún otro personaje adquiere trascendencia en la diégesis¹¹ porque la esencia simbólica del texto reside en ese lumpen que se fanatiza con el tango y con la representación del mismo que opera Carlos Gardel. Para Jairo lo que cuentan son las complicidades que él cree tener con el Gardel oculto, con el que intuye o construye, ese que enraíza en Medellín puesto que “*La patria del mito no es el lugar donde nace sino el lugar donde muere: Gardel es colombiano, para él morir fue un nacimiento al revés*” (con comillas en el texto) (154).

¹⁰ Se elide en este análisis los aspectos de la carrera hacia el delito que se traza Jairo porque el perfil psico-patológico no es el vector escogido. Hay que saber, sin embargo, que existen trabajos críticos que se ocupan de la paradoja de su condición homosexual y su crueldad de asesino, diestro en el cuchillo. Cfr. Jiménez, Blanca I., *De amores y deseos. Análisis de siete novelas 1950-1990*, Medellín: Secretaría de educación y Cultura, 1998.

¹¹ A menos que pensemos en Ernesto –el narrador–, antagonista de Jairo y autor de su muerte, hacia el final del relato (cfr. Blanca Jiménez, *op.cit.*).

Esta afirmación puesta en boca de un otro irrelevante se concatena con esa suerte de filosofía de vida que los “saravianos”¹² reconocen en el tango: “Hoy como en otras épocas, la música que se escribe es producto del ambiente que impera: responde a una necesidad social que se siente” (118), y en efecto, campean en las reflexiones de este sujeto de la enunciación, las letras de los tangos con algún contenido social como los de Discépolo o los de Juan de Dios Filiberto, hombres de vida difícil durante las crisis económicas de la década infame en Argentina. “¿Qué eran?, puros *saravianos* como nosotros. ¡El mismo Gardel fue un *saraviano* que logró encaramarse pa morir” (130) (destaco por mi cuenta).

De los muy evidentes rasgos discursivos de la novela es inexcusable hacer referencia al carácter coloquial que ejerce una dominancia, a tal punto que en el ámbito colombiano la escritura podría reconocerse como regional. La exime de esa limitante la extrema polifonía por cuanto da cabida al discurso poético, al periodístico, al discurso científico. Este rasgo es el que inserta el argumento en la historia en cuanto todo gira en torno al eje cronológico provisto por la muerte de Gardel, 1935. La edad de Jairo y de sus contertulios se infiere de las referencias a ese episodio, al que se accede por recortes de la prensa, y por testimonios vivos buscados por el protagonista.

¹² Se impone clarificar el significado de este vocablo y sus desplazamientos: según los diccionarios de americanismos, *saraviaolada* es un adjetivo que se aplica a las aves y significa “de plumaje pintado, manchado”. En el texto hay un episodio en que se deja explícito el sentido del desplazamiento semántico:

“—¡Maten la saraviada!” (es la orden que se imparte cuando llegan visitas a la casa de campo) “¡Despescuecen la saraviada que llegó visita!” Siempre la gallina saraviada, ¿qué tenía que ver con la visita mía, de los primos o de los amigos borrachos?, la pagaba ese avichucho allá en la huerta, o en el corral buscando su lombriz...” (129).

Es llamativa la particular adopción de la identidad gardeliana en simultáneo con la asunción del alegato social contenido en el tango, sin que el registro vernáculo paisa pierda su rigurosa propiedad¹³. Ocurre que el habla antioqueña de los márgenes de Medellín responde a un argot que no cede terreno ni cuando la literatura se pone seria. Volver sobre un ejemplo me permitirá demostrarlo:

Yo me ponía a pensar y encontré que en fin de cuentas nosotros éramos *Los saravios* pa todo: vengan las elecciones y oiga el discurso y vote; venga el trabajo duro y meta el hombro; venga el acoso y espere el puestecito y colóquese y desespérese; venga la pelea y agarre el fusil y muérase; vengan las hambrunas y cierre la boca, ni pa comer, ni p' hablar (Mejía Vallejo, 1979: 129).

Los vocablos y sintagmas de cuño popular localista son incontables, sin embargo una de las claves semánticas del libro está en el lexema “saraviada” (primero aplicado a la gallina, pero luego desplazado a agentes sociales usados cual comodines por aparatos de poder). El desplazamiento simbólico conlleva el contenido ideológico de la escritura de Mejía Vallejo. Operación que se resume en la afirmación /Gardel era saravio como nosotros/.

El sofisma se desprende antojadizamente del constructo que el protagonista Jairo elabora en un proceso de empatía con el decir de su ídolo. El decir de Gardel, son en realidad las letras de tango

¹³ Cabe aquí hacer referencia al trabajo de Raymond Williams sobre la narrativa colombiana por cuanto el estudioso anglosajón se detiene particularmente en la oralidad como la característica de un corpus sustancial que incluye *El día señalado* de Mejía Vallejo. Aunque el estudio *Novela y poder en Colombia (sd)* no abarca el título que considero, entiendo que le cabe el encuadre sobre las marcas de oralidad tema tan bien profundizado por Williams.

que también inmortaliza Magaldi. Lo demás es la imaginación de Jairo al servicio de la construcción de una identidad sufrida por marginal; identidad desclasada y por lo tanto proclive a la venganza que se traduce en crueldad.

A falta de una estructuración en capítulos que jerarquizara aspectos de la trama optamos por identificar una prioridad en el espacio y en los personajes porque ambos dan cuenta del magma social, verdadero protagonista del texto en su factura de novela urbana, aunque en la instancia de sedimentación paulatina de un nuevo arraigo merced a la migración interna del campo a la ciudad. Tal como en el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, el sentimiento y la identidad del habitante de Medellín, al promediar el siglo, es el de la nostalgia por lo que deja atrás y el de la incertidumbre por un presente buscado y, al mismo tiempo, temido: “Así decimos desde que volvieron anchas las calles estrechas, nos llevó el ensanche. *¿Dónde está mi barrio, mi cuna maleva, / dónde la guarida, refugio de ayer? / Borró el asfalto de una manotada / la vieja barriada que me vio nacer...*” (M. Vallejo, 1979: 38)

MATRICES SIGNIFICANTES

En el contexto rioplatense la reflexión sobre el tango es inabarcable, no obstante hay voces de referencia obligada, a la hora de establecer comparaciones con el desarrollo del fenómeno en otros escenarios. Nos referimos a la imagen de soledad proyectada en las páginas de Scalabrini Ortiz¹⁴ cuando perfila el hombre de Corrientes y Esmeral-

¹⁴ Por supuesto aludimos a *El hombre que está solo y espera*, texto escrito en 1931 y leído con avidez en su tiempo hasta convertirse en un ensayo clásico en la línea de las voces que reflexiona sobre la identidad del porteño. Citamos por editorial Biblos, 2005

da, hacia 1930, años en que la ciudad del puerto crece y se prepara para futuras transformaciones de enorme impacto cultural.

Calle, café y soledad son rasgos ciudadanos condensados en frases como “suena un tango la densidad del silencio se intensifica”(…) Cuando el tango termina, los ojos cansados tienen rastros de un desgano que conoció la aventura” (Scalabrini, 2005: 73). Si bien Scalabrini no tematiza específicamente el tango, ni caracteriza al hombre de Buenos Aires como miembro del malevaje orillero, muy por el contrario sitúa su reflexión en el corazón urbano, es notorio su tono profético respecto del crecimiento urbano.

Entendemos que viene a cuento apelar a los ensayistas clásicos de la idiosincrasia del porteño durante las décadas de gran auge del tango porque, en cierta medida, el proceso de urbanización de las ciudades de América latina presenta similitudes. Aún admitiendo que Medellín no tiene enclave portuario, ni experimentó la inmigración masiva que diera lugar a un crecimiento demográfico aluvional con consecuencias como la “mala vida”, tan característica del Buenos Aires de los años veinte, es reconocido por historiadores y sociólogos colombianos que la capital de Antioquia es una de las ciudades de ese país de mayor transformación por efecto de la migración interna (y de otros factores más complejos de considerar aquí). Le cabe, entonces, al habitante y protagonista de estas mutaciones la evaluación de lumpen como elige Juan José Sebrelí¹⁵ en su exitoso libro *Buenos Aires vida cotidiana y alienación* (1964).

¹⁵ Eduardo Romano da cuenta de la variedad de autores que se dedicaron a la descripción y análisis del desplazamiento del tango desde los suburbios hasta el centro hacia los años sesenta. Lo hace en “Las letras de tango en la cultura popular argentina”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1983. La preferencia por Sebrelí obedece a la disponibilidad de su texto para evitar remisiones indirectas.

El lumpen –en cualquiera de sus graduaciones desde el “guapo” al “compadre– el habitante de zonas ambiguas donde se mezclaba el campo con la ciudad; el mismo era descendiente del gaucho o de inmigrantes también campesinos, participaba, por tanto de dos tipos humanos heterogéneos e incompatibles: el hombre de campo y el hombre de ciudad, productos de dos evoluciones históricas, de dos desarrollos económicos totalmente distintos. El malevaje sería el desgarramiento, la rebelión frustrada, la mezcla aberrante de esos sistemas contrapuestos, luchando en la misma conciencia individual (1979: 105).

Y en efecto los trabajos críticos sobre parte de la narrativa antioqueña toman muy en cuenta las prácticas sociales de un ámbito en transformación¹⁶. Concretamente en la novela se focaliza el espacio barrial y la ecología del Guayaquil –nombre puntual del barrio– y podría ser la de cualquier barriada del Gran Buenos Aires.

Guayaquil, en el período que obra de trasfondo referencial de la novela, es un sector con movimiento comercial diurno, pero en la noche se convierte en espacio de amor alquilado, muerte y fiesta. Es el cronotopo de la ciudad con todos los excesos consentidos: baile, bohemia, licor y sexo. Los hombres comparten conversaciones banales, y también de cierta importancia social, alrededor de la mesa de cantinas o cafés, y la nostalgia por el tiempo que se fue es una constante de sus expresiones, como en el tango (Jiménez, B., 1998: 32):

¹⁶ El investigador Luis Fernando Álvarez, del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín ha relevado más de un centenar de novelas ambientadas en Medellín, y con la ciudad como tema central. Cito a modo de ejemplo el título de Fernando Cruz: *La caravana de Gardel* (s/d).

Miren ustedes, el tango nacería de los polvos que se echaban esos tipos, pensando callaos en la noviecita buena, o en ninguna, ni tendrían a quién dedicárselos, nacería de todos esos despechos que tenía el recién llegao. Jodido de ángel, buscador. Por eso el tango es cosa de hombres solos y abandonaos...(M. Vallejo, 1979: 59-60).

Otra pregunta que se impone es ¿por qué el tango y particularmente Gardel interpelan a los oscuros antihéroes del Barrio Guayaquil, en la ciudad de Medellín? Obviamente en la respuesta está el dato de la trágica muerte de Carlos Gardel en el accidente aéreo ocurrido en Medellín en 1935.

El paso del cantor por Colombia y el desenlace trágico dejó una estela mítica que se tradujo en tangomanía y en toda forma de culto al intérprete, a las letras y al baile. Es claro que el primer interpelado por este impacto social es el propio autor; la elección del ritmo discursivo y la identidad de sus criaturas se concatena con una visible investigación sobre la vida de Gardel, y un profundo conocimiento de las letras más recurrentes en el repertorio gardeliano. Lo demás es el oficio de una buena escritura que deposita la historia en Ernesto Arango, amigo, casi-amante y asesino de Jairo, el protagonista.

La sintaxis narrativa podría reducirse a: /En el seno de un grupo de amigos de café, Jairo autoconstruye su identidad de guapo, a imagen de Gardel y de los taitas de las estrofas de tango. Ernesto que lo admira, cuenta en forma discontinua, cómo Jairo se erigió en héroe en ese micro mundo que es el Barrio Guayaquil/.

En casi todos los enfoques críticos sobre la obra de Mejía Vallejo se reconocen los envíos entre cierta referencia a la generación de intelectuales de la que formara parte el propio autor¹⁷ y el tono

¹⁷ La entrevista concedida por el autor a Juan J. Hoyos revelaría ese costado de autorreferencialidad: "Mi generación es una generación donde hay mucho loco,

elegíaco de la novela, tono fácilmente identificable con el *ubi sunt* (cf. Moreau, 2000) tan propio de la literatura del tango –y sobre el tango. Algo de eso admite Jorgelina Corbatta cuando manifiesta:

El tango se va configurando como un centro de irradiación del que parten, y en el que confluyen, múltiples aspectos: el desarraigo de una población migrante que deja su nativo lugar campesino para insertarse en un medio industrial urbano, la nostalgia y la evocación de un pasado perdido, una mezcla de soledad, resentimiento, *desilusión y fracaso*, son algunos de los ingredientes de este fenómeno sociocultural (Corbatta citada por Ábrego, 2001: 1) (destacamos por cuenta propia).

Quienes sostienen que la vida de Carlos Gardel se edifica sobre los misterios de su nacimiento –Toulouse, el Abasto, Tacuarembó, con sus consecuentes filiaciones – y de su sexualidad (cf. Brizuela, 2005) aportan las claves de lectura de la novela aquí analizada, pues en su discurso ingresan textualmente segmentos de las diversas biografías de Gardel que circulaban entre su público. Tales significantes interactúan con las estrofas de los tangos que Jairo fantasea haber vivido.

Imaginamos al protagonista a instancias del relato del narrador testigo; relato evocativo, omnisciente y concretado en un muy logrado registro oral, propio de la región antioqueña, a veces tan hermético como el lunfardo: “Créame: podrá haber aquí mucho ladrón y jijuemadre, pero no hay brutos porque aquí no sobriagua el dormido...” (138).

mucho perdido, una generación frustrada (...) había una vocación de hundimiento, erramos bohemios. Espontáneos. Puros. Raros. A otros los mataron. Puñales. Muy trágico eso, no sé...(citado por Blanca Jiménez, 1998: 32)

CONCLUSIONES

Con plena conciencia de que en esta exposición se banaliza la noción de mito porque el espacio no permite un desarrollo teórico y también con conciencia de que, en el marco de la disciplina Historia, corremos el riesgo de críticas fundadas respecto de lo que propone el título y su inconsecuencia con el despliegue, intentaremos satisfacer expectativas, aunque sea en las conclusiones.

Propusimos inicialmente que el mito de Gardel es una constante histórica porque se podría hacer una larga nómina de textos literarios de diferente género en los cuales ingresa el tango como tópico. Sostenemos que Gardel es al tango lo que Fellini es al grotesco cinematográfico, y en ese sentido se podría afirmar que ese cine es una constante histórica, pero en ese orden de razonamiento: una constante literaria es también una constante histórica.

No hace falta que el carácter del texto literario tematice la historia para que el texto o un autor se afine en el devenir de una sociedad, cuanto más si se trata de una tematización llevada a nivel del símbolo, por su recurrencia. Es desde esa perspectiva que entendemos válida la propuesta desarrollada.

Por si estos argumentos no convencen diremos que se ha querido ilustrar con un caso no argentino, pero en el contexto nacional son muchos los autores de narrativa, y de otros géneros, que incorporan el tópico, cito a modo de ejemplos: *Alias Gardelito* de Bernardo Kordon; *Boquitas pintadas* de Manuel Puig; *Un tango para Gardel*¹⁸

¹⁸ Coincidentemente con el tema específico de la ponencia, en este caso Orgambide ficcionaliza la existencia de un sobreviviente del accidente aéreo en Medellín; y rescata un diario apócrifo de Lepera (co-autor de algunas letras con Gardel).

de Pedro Orgambide. Más recientemente Carlos Hugo Aparicio sorprendió con la vigencia del tango en la literatura del NOA(Noroeste argentino), nos referimos a su novela *Trenes del Sur*; Abel Posse escribe *La reina del Plata*; luego se conocen *El cantor de tangos* de Tomás Eloy Martínez y *Errante en la sombra* de Federico Andahazí. En la misma isotopía existe una notable pieza teatral de Roberto Cossa, se trata de *El viejo criado*, pero sin dudas esto es apenas un mínimo muestreo de todo lo que se escribió, y se escribirá sobre personajes, letras y atmósferas emanadas del tango.

A donde finalmente queremos llegar es a los dos caminos posibles para resolver hasta qué punto se puede hablar de constante histórica:

- a) Adscribir a la categoría de historicidad habida cuenta de su mayor apertura respecto de la historia fáctica. Cuando se habla de historicidad de una cultura se reconoce su propiedad de estar en la historia, esto habilita el ingreso de entidades míticas y literarias porque forman parte del imaginario.
- b) Reconocer que el mejor ámbito de inserción del fenómeno focalizado en este caso puntual sería el de la historia cultural en América Latina, línea que tiende a estudiar la polaridad entre cultura letrada y cultura de pueblo, pero también la interrelación entre ambas expresiones. Y no cabe duda que de esa heterogeneidad se alimenta la historia.

Como se infiere de las referencias bibliográficas¹⁹ mucho se ha escrito sobre esta novela de Mejía Vallejo, nos llama a reflexión un aporte relativamente reciente de Jorgelina Corbatta. La crítica ar-

¹⁹ Aunque aquí se haya remitido a una escasa porción, teniendo en cuenta que la novela dio lugar a una obra musical de gran éxito, hecho que, a su vez, suscitó numerosa crítica.

gentina revisita el texto en un enfoque comparativo con otra novela urbana de un autor conocedor y crítico del crecimiento económico y de la involución ética de Medellín. Nuestra compatriota plantea un paralelo entre la ciudad de *Aire de tango* y la ciudad de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo; esta última novela de 1995, explora una ciudad en ebullición, ciudad metáfora de cáncer porque su metástasis es incontrolable.

Queda claro que en ambas la espacialidad es tan definitiva que es inevitable ver en los habitantes y protagonistas de la vida del suburbio antioqueño de la primera, los predecesores del sub mundo de la droga y el sicariato texturizados por Fernando Vallejo. “Subcultura de la droga en la que el revólver reemplaza al cuchillo, a la vez que trae consigo una nueva ética, una nueva ubicación espacio-temporal y hasta un nuevo lenguaje” – afirma Corbatta (2003: 691).

Curiosamente los hábitos y vivencias de aquellos guapos de la ciudad de Medellín, inspirados en la vida de Gardel, terminan constituyendo un mito en sí mismo, respecto de la doliente Colombia que representan los novelistas de este milenio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREGO, Perla (s/f), “Tango y mito en *Aire de tango* de Manuel Mejía Vallejo”, *Espéculo*, 28, UCM, Colombia.
- AÍNSA, Fernando (2002), *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Bogotá, Arte y literatura.
- BRIZUELA, L. (2005), “Los tres misterios de Gardel”, *Revista Ñ*, 90; Buenos Aires, *Clarín*, 18 de junio de 2005.
- CENCILLO, Luis (1970), *Mito. Semántica y realidad*, Madrid, La Edit. Católica.
- CORBATTA, Jorgelina (2003), “Lo que va de ayer a hoy: Medellín en *Aire de tango* de Mejía Vallejo y *La virgen de los sicarios*”

- de Fernando Vallejo”, *Iberoamericana*, LXIX, 204, julio/septiembre.
- CROS, Edmond (1987), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- ECO, Umberto (1995), *Apocalípticos e integrados*, Madrid, Lumen.
- ESCOBAR MESA, Augusto (1997), *Estudio biobibliográfico de Manuel Mejía Vallejo*, Biblioteca Pública Piloto.
- FAJARDO V. Diógenes (1992), *Coleccionistas de nubes. Ensayos sobre literatura colombiana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- GONZÁLEZ, Horacio (2005), “Una especie de eterno presente”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, *Clarín*, 18 de junio de 2005.
- LEVY, Kurt (1991), “La ‘novela formativa’ dimensión clave estructural de la narrativa carrasquillesca”, en *Presencia y destino. El español de América hacia el s.XXI*. Tomo I, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- MARTEORELL DE LACONI, Susana (2004), “Estudio comparativo entre *Trenes del Sur* de Carlos Aparicio y *Errante en la sombra* de Federico Andahazi”, en García Bedoya (Comp.), *Memorias de JALLA 2004 Lima; VI Jornadas andinas de Literatura latinoamericana*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos.
- MORALES BENÍTEZ, O. (1987), “Visión panorámica y mínima de la obra de Manuel Mejía Vallejo”, en *Perfiles literarios de Antioquia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- MOREAU, Pierina (2000), *La poesía del tango*, Córdoba, Comunicarte.
- PINEDA-BOTERO, Álvaro (1990), *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer mundo ed.

Entrevista

LA RAIGAMBRE DEL TEATRO DE RICARDO PÉREZ QUITT. DIÁLOGO¹

Assia MOHSSINE

(CELIS/ Universidad de Clermont Ferrand, Francia)

Assia Mohssine: ¿Cómo nació tu vocación por el teatro?

Ricardo Pérez Quitt: Es muy probable que en el inconsciente; en las primeras vivencias de la infancia, creo, nació la vocación. Resulta que cuando era niño vi como salía una vecina carcajeándose de su casa. Pensé que pasaba algo divertido y traspasé su puerta mientras ella era consolada por el vecindario de mujeres. En la habitación encontré en la cama un bulto cubierto por una sábana blanca y, abajo, una tinaja al parecer de sangre con agua. Recuerdo que todo olía

¹ Entrevista realizada en Atlixco, Puebla, México, el 20 de abril de 2010.

RICARDO PÉREZ QUITT, Atlixco, Puebla, México, 1958. Dramaturgo. Estudió dirección de escena en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, en donde ha sido docente. Con los fondos de la beca “Salvador Novo” viajó por Europa en 1975-76, con un Full Time Course en RADA-VANBRUGH. Ha sido becario del FONCA-CONACULTA en varias emisiones y en el año 2000 ingresó al Sistema Nacional de Creadores de Arte (el máximo reconocimiento a creadores

a alcohol. Me atreví a descubrirle la cara y vi a una mujer muerta, blanca como cera. Me desmayé, y volví en mí, poco más tarde, en los brazos de mi madre, soplándome la frente con mucha ternura. “¿En dónde te andas metiendo?”, me dijo. Tal vez tenía yo 6 años.

en el país). Vivió en Barcelona con fondos del Instituto Iberoamericano de Cooperación, asistiendo a la Sala Beckett para curso Nuevas tendencias escénicas. Además ha sido docente como maestro invitado en las universidades de Puerto Rico y Clermont Ferrand, Francia. Ha sido ponente en diversos encuentros tanto en México como Francia, España, Honduras, Estados Unidos y Holanda. Su teatro en casi su totalidad está publicado por diversas universidades e instituciones de cultura y se ha traducido al francés e inglés. Es director fundador de la revista *Autores: teoría y textos de teatro*. Sus obras han sido montadas por Xavier Rojas, Martha Luna, Sandra Félix, Fernando Soler Palavicini, entre otros. También ha publicado investigación e historia teatrales y actualmente es maestro en la Sociedad General de Autores de México y en la Universidad de las Américas.

ASSIA MOHSSINE (Mequínez). Es doctora en Hispánicas, especialidad Hispanoamérica por la Facultad de Letras, Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Paul Valéry de Montpellier, con una tesis titulada *De la crítica genética a la morfogénesis. El caso de Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska*, bajo la dirección del profesor Edmond Cros. Desde 1992, es profesora del Instituto de Estudios Hispánicos e Hispano-americanos de la Universidad Blaise Pascal de Clermont Ferrand así como investigadora del Centro de investigaciones sobre las literaturas y la sociopoética (CELIS) de la misma institución. Es especialista en narrativa mexicana; sus trabajos se articulan en torno a tres líneas de investigación: la novela-testimonio, la lingüística y el teatro, conformando una sociopoética de la hibridez y la alteridad. Sus contribuciones enfocan la relación entre la escritura y las prácticas sociales en la novela-testimonio en «La représentation de l'espace dans *Hasta no verte Jesús mío*: de la mimésis à l'utopie », teatro y poder en « Idolatría y debate teológico en la Nueva España. Algunas reminiscencias en *Auto de Fe* de Ricardo Pérez Quitt », historia y teatro en «Teatralidad e historicidad en *Segundo Imperio* de Agustín Lazo», teatro y ritualidad, representación de la alteridad en « Exil/ retour et discours identitaires. Le cas de la minorité chicana aux USA » y relaciones entre géneros literarios y Gender.

La mujer que era la hermana de la difunta, tuvo una crisis nerviosa al ver morir a su hermana, supongo. Por eso se carcajeaba, y yo creí que era algo divertido. Eso me traumó, me marcó, al reconocer de niño el impacto con la muerte. Algo se desconchinfloó en mi cabeza y sólo mi mamá fue mi terapeuta, de alguna manera, con caricias y regaños por meterme en donde no. De niño que era andariego; me subía en los trenes que llegaban a la estación de mi ciudad y mientras estaban estacionados, recorría sus vagones y me gustaba aquél bullicio característico. De niño, me metía a pulquerías, sobre todo al departamento de mujeres; porque entonces hombres y mujeres estaban separados por una cortina; gritaban: “Alacrán”, mientras derramaban el pulque sobre el piso regado de aserrín. Caminaba nomás a donde me llevaban los pasos. A esto ponle que en la calle donde nací y crecí, se llamaba entonces Calle de las Calaveras, porque justo enfrente de mi casa estuvo un panteón antes de la Reforma (Ahora es el archivo histórico). Afuera, en la calle, pasaban por la tarde, corriendo, los toros que llevaban al rastro, al matadero, perseguidos por unos hombres descalzos mecate en mano. Yo trepado de los hierros ventanales, mirando. O bien daba espectáculo callejero un hombre gordo y güero, tocando un pandero para que bailara un oso de verdad para que después pasara el sombrero pidiendo dinero. O los huehues con máscaras y plumas en la cabeza bailando una danza azteca. O los comentarios, en voz baja, de la gresca sindical: “Ya mataron al líder Guajardo por la barranca” “Viva el sindicato colorado”, y con ese grito se desataba la balacera y todo mundo a correr. ¿Dónde pasaba todo eso? En Atlixco, a 20 kilómetros de la Capital de Puebla, en la década de los sesenta. Entonces comprendo que ese niño necesitaba desfogar tanta carga emocional y fue que empecé a escribir: primero poesía, después historia, pero siempre la veía en mi imaginación representadas. Tuve suerte porque mi primera incursión en el teatro fue en la Escuela Nacional (después

de la Preparatoria), ahí en la ahora ENAT, encontré de director a Emilio Carballido, él fue mi maestro. Comprendí de adolescente que para mí, escribir teatro era una válvula que exorcizaba. Freud, tal vez indirectamente, desarrolló el teatro señalando que “el miedo puede representarse”. Es cierto, eran los setenta y las vanguardias buscaban otros derroteros como el del teatro de la filosofía del absurdo que desbarataba otras convenciones teatrales como el melodrama, por ejemplo. Este nuevo teatro llevaba a sus personajes hasta las más recónditas conciencias del ser. No obstante que mi vocación se emparentaba con la identidad. Empecé a escribir de lo que me rodeaba. Carballido me publicó *Noviembre principa con llanto* en “Tramoya”, una obra de difuntos ; después el INAH me publicó *Los rostros negados*, en donde hablo de la identidad como *El hombre que se volvió cencuate*, *Más sabe el diablo por viejo*, que es una pastorela, y *Auto de fe*, que monté y representó a México en el XVI Festival Internacional Cervantino, en Guanajuato. Esas fueron mis primeras obras impresas y puestas en escena. Tenía veintitantos años. Muchas cosas han cambiado.

A. M.: *Más sabe el diablo por viejo* pertenece al género de las pastorelas, ¿cuál es el origen de esta expresión dramaturgica?

R. P. Q.: En México la pastorela proviene de los pastores o bucólicos de Europa. Es la representación teatral que sugiere la ocurrencia del pueblo a misa -en el medioevo la gente acudía a misa y veía teatro religioso--, porque en la pastorela se habla del nacimiento de Jesús. La trajeron los franciscanos durante la colonia. Durante el virreinato fue más fácil para los evangelizadores aleccionar en el catolicismo a los indígenas. Supongo que no fue fácil convertirlos a la fe hacia la Biblia, decirles: “tus dioses no son tus dioses, te presento y represento al Dios Verdadero”. A pesar de ello, hubo sustitución de dioses, por ejemplo, Tlaloc, el dios de la lluvia, lo sustituyen

por san Isidoro Labrador, o el propio Quetzatcoatl se le manejó como Cristo. El teatro de evangelización aplica durante la conquista espiritual en México, en donde aleccionó en su carácter didáctico con temas cristianos, empezando por el Génesis con Adán y Eva, pasando por el Nacimiento de Jesús y la adoración de los Reyes y pastores. Esto se representaba en las capillas abiertas, en los atrios de las iglesias y en lengua náhuatl. Imagínate a Jesucristo hablando el idioma náhuatl o a Moisés regañando a su pueblo en la misma lengua. La aparición del Mal o Satán debió haber sido espectacular en su representación, según lo consta el primer director de escena durante aquel período: Fray Toribio de Benavente, conocido como Motolinía o el pobre, “que abría la tierra para hundirse a los infiernos”. Todo ese teatro estuvo dedicado a los indígenas.

Desde el siglo XVI, las pastorelas empiezan a tener un auge en los espacios reservados al teatro de evangelización. En Tlaxcala, por ejemplo, se conserva en la zona del centro, una capilla del teatro de evangelización, casi intacta, así como el espacio adjunto al ex convento de Topozotlán en el estado de México, donde año con año se conserva la tradición de la época: pastorelas y *posadas* que celebran los ocho días previos al nacimiento de Jesús. En México, durante la semana de las “posadas”, van los peregrinos (José y María en bulto de yeso), cargados por los creyentes, pidiendo casa por casa, el lugar, para que la Virgen pueda dar a luz. Esto es una fiesta religiosa y también profana. Se reza, pero también se baila, se canta, se festeja, se rompe la mexicana piñata para destruir al demonio. También, y todavía existen, capillas abiertas (o sea teatros) en Cuernavaca y Atlixco.

Y aunque la pastorela nos llegó de Europa, como señalé, México la naturalizó. En la actualidad se organizan encuentros y concursos de pastorelas en el país, y todas ellas tienen un común denominador: el infaltable personaje del Diablo, maloso como carismático, quien

es el que dice todos los males políticos, “que si Salinas”, “que si Colosio”, “que si López Obrador” “que si la devaluación” “que si los secuestros”, etc. El Diablo es una conciencia que expresa con valor los males que nos rodean, hasta que llega el ángel y le *para los tacos*. La pastorela tiene una estructura dramática muy reconocida: el anuncio del ángel, la peregrinación de los pastores hacia el portal de Belén, los contratiempos al aparecéseles el diablo, la lucha de este con el ángel, y finalmente la Adoración al Niño, el hijo de María.

Don Joaquín Fernández de Lizardi, la instituyó año con año previo a la Independencia, con la representación de su pastorela *La noche más venturosa*. En ella, hay cuatro personajes-pastores, básicos: Bato, Gila, Bras y Filenio. En las pastorelas contemporáneas, a partir de Lizardi, aún se conserva esa tradición con sus variantes de actualidad, en donde podríamos ver a Gila de prostituta, a Bras de narco, o a Bato de “espalda mojada”, es decir de indocumentado.

En México, gran parte de la población es católica, pero la pastorela hoy en día ya no tiene la misión de convertir a la gente al catolicismo. Las pastorelas ya no las patrocina la iglesia, aunque se den casos. Son ahora parte de una posada, parte de una fiesta popular, y se dan pastorelas en teatros profesionales, durante la temporada. La cómica Carmen Salinas, actriz de cine, teatro y televisión, de mucho carisma, siempre la hace de diabla. Miguel Sabido, reconocido director y productor, es uno de los principales especialistas en ese rubro, lo mismo que Joel Romero Salinas. Muchos autores jóvenes de teatro, la desprecian. Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña, *pókar* de ases, la cultivaron.

En la pastorela el mal, es vuelto risa. En México, manejamos mucho esa causa- efecto. Hacemos chiste de todo. Hay chistes del terremoto del 85, que son muy crueles, chistes del asesinato de Colosio, del panista Fox y la coca cola y su mujer Martha, y no

hay compasión a la burla porque son muy ingeniosos los chistes, terminas riéndote, incluso hay chistes de Jesucristo aun clavado en la cruz. Es una válvula de escape que te libera. Freud en su estudio del chiste señala que la comedia no tiene catarsis porque al reírnos de nuestras desgracias hacemos un reconocimiento de la situación para poder sobrevivir con el dolor. El pueblo de México encuentra en la pastorela un portavoz de quienes han abusado de ellos: los políticos que le suben a la leche y a la tortilla, a Hacienda, al IVA, al IFE y sus resultados de votaciones por los curules y partidos, incluso a la selección de futbol por sus resultados mediocres en los mundiales. La pastorela solo encuentra parangón con la carpa mexicana que vino siendo como nuestra comedia del arte. Es en la actualidad, un foro de expresión popular, y cuando digo popular muchos confunden esta palabra de modo peyorativo. Digo popular como digo Shakespeare, Calderón o sor Juana.

Entonces, el diablo, figura de libertinaje, muy liberadora cumple estos efectos dramáticos como el verdadero antagonista, aún frente al protagónico Niño, porque una pastorela sin diablo no es pastorela, o sea que es como una cabeza sin conciencia. Suele suceder que cuando sale el Ángel, le abuchean.

A. M.: ¿De dónde nació tu interés por la pastorela?

R. P. Q.: Creo que de Carballido, él ha publicado muchas antologías. Tengo otras pastorelas, algunas inéditas: “Le ponemos Jorge al niño” (que es una pastorela monólogo encarnado por el Diablo), “¿No es Niño, es Niña” (acerca del nacimiento de María o la Divina Infantita) y “Tacos al pastor” . Otra influencia fue haber leído *El Teatro náhuatl* de Fernando Horcasitas, publicado por la UNAM, donde viene un extenso repertorio de obras íntegras del teatro de evangelización en náhuatl y traducidas al español. Sobresale el aparato crítico de Horcasitas para comprender el poder del teatro y su

componente pedagógico; es cierto, el teatro de esa era fue altamente educador, si tomamos en cuenta que educar es aquello que vemos y escuchamos para transformarnos. Es decir, un teatro altamente audiovisual como espectacular.

A. M.: Tu obra *Escombros* describe la tragedia del terremoto que sufrió la ciudad de México en 1985 e incursiona en la modalidad de un teatro-testimonio.

R. P. Q.: Decía Bertolt Brecht, que el dramaturgo es el más comprometido ante su sociedad, en comparación con los escritores de otros géneros, en dejar un testimonio de su tiempo. El terremoto del 85, no solo nos sacudió la tierra, sino también la conciencia. Se mostró la solidaridad de todo un país en reconstruirnos tanto económica como moralmente. Fue una sacudida plena; nuestra moneda siempre en picada y con un presidente (Miguel de la Madrid) adormilado. La ciudad quedó devastada, murió más gente de la calculada oficialmente. Se recibió apoyo del Fondo Monetario Internacional y de países ricos y pobres. En México se abrieron cuentas para que, voluntaria y obligadamente, ciudadanos e instituciones, destinaran parte de su salario en una cuenta especial bancaria. Todo se perdió, los recursos donados no se vieron de inmediato; la gente seguía durmiendo en la calle en casas improvisadas. México ha sido un país de los desastres. Huracanes, sismos, deslavamientos que han sepultado pueblos enteros, e incluso la actividad volcánica. Siempre los recursos hacen falta o no se entregan cuentas claras. Apenas el gobierno está pensando en un recurso para desastres naturales. Aunque no fue mi intención escribir una obra testimonio, como lo hace en algunas de sus obras el maestro Leñero, sí acudo a la noticia impresa como fuente de inspiración más que de investigación. Ubico mi obra en “cualquier terremoto que suceda en la ciudad de México”. Debía haber puesto en todo México, porque

de entonces a la fecha tiembla incluso en zonas donde jamás había sucedido. Tiembla por todo el mundo. Aunque *Escombros* es una obra posterior a mis primeros trabajos, aún se nota la preocupación de la identidad para universalizarla; hay escenas nones y pares. Las nones corresponden al realismo y las pares al mito como el de la Llorona, el rey de la basura (este es un mito urbano de un tipo que se hizo millonario monopolizando la venta de la basura), o el de nahui ollín, o cuatro-movimiento, en donde según lo escrito en la piedra del Calendario Azteca, el mundo se acabará por terremotos. En *Escombros* exalto la historia de un trío de mujeres desamparadas ante el desastre natural y social. Las tres mujeres pierden contacto con la realidad al derrumbarse su mundo emocional. En lo particular apuesto por un teatro que no copie fielmente la realidad, sino que la realidad sea fuente de inspiración para proponer una obra de teatro. El teatro no es la realidad misma pero tiene una conciencia mayor que la propia realidad. Ese es uno de sus objetivos en torno a su estética. Existen obras en donde la realidad rebasa al realismo y el realismo a la realidad. En esta obra propongo una escena en donde las costureras (que en la realidad quedaron sepultadas en una fábrica de maquila), salen a manera de espectros de los escombros para clamar justicia.

A. M.: Con *Noviembre principia con llanto* desentrañas una de las tradiciones más populares y definitorias de la identidad mexicana, El día de Muertos.

R. P. Q.: A pesar de que *Noviembre...* esté ubicada en los días de Todos Santos, que es una de las fiestas más significativas de México, como el de la adoración a la muerte y a los familiares que se han ido, en la pieza me propongo algo, que incluso no lo sabía en el momento de escribirla y aún verla en interminables montajes: mi preocupación por la mujer. Esto lo supe después de que Jacques-

line Bixler, una de las investigadoras en mi teatro en los Estados Unidos, me escribió en un prólogo mi constante preocupación por la mujer. En la obra Berta es una mujer viuda con dos hijas en el desamparo; Carmela una mujer que no se le logran los hijos que mueren pequeños y la Moraima, una prostituta que encadenada al recuerdo de la explotación del padrote, acuden al panteón en día de muertos, para clamar, reclamar, fortalecerse y debilitarse en la falta de amor. La propuesta es que los personajes enterrados en las respectivas tumbas, tengan mayor carácter que los que aparecen en la escena, en consecuencia los personajes vistos aún gravitan alrededor de los difuntos marcándoles la psiquis, las conductas, es decir, el carácter. Es una obra que se monta en varias partes del país, incluso La Biznaga Teatro, un grupo franco-mexicano, la pone cada año. La han traducido en Bélgica y la he visto en Francia, tú lo sabes.

Noviembre principia con llanto es además, una obra que en su brevedad, señala una sentencia de José Guadalupe Posada, el grabador de calaveras durante el porfiriato: “cada mexicano lleva su calavera impresa”. Es decir, el esqueleto con el que dormimos, comemos, amamos, y solo nos despojamos de él con la misma muerte que viene y lo reclama. Aquí decimos por morir: “colgar los tenis” o “chupar faros” o “entregar el equipo” o “petatearse”. Es parte de nuestra identidad, innegablemente y contradictoriamente ritual. El culto prehispánico hacia la Muerte es muy profundo: los guerreros muertos en combate y las mujeres que morían durante el parto iban a un determinado lugar cerca de los dioses (le llamaban cielos y tenía su escalafón), y no digamos morir sacrificado en honor a los dioses. Extraer el corazón y tragarlo para que su sangre purificara e hiciera fértil la tierra que nos da de comer y nos habrá de comer. ¿Crearás que en México hay una estación de Metro y toda una Delegación que se llama Barranca del Muerto? Y la canción vernácula no canta

mal las rancheras: “si me encuentro por ahí con la muerte... méteme tres balazos en la frente, apunta directo al corazón...” . Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* le dedica todo un capítulo a la Muerte mexicana. Será que es parte de la pasión desgarrada de lo nacional como “arráncame la vida...”, un bolero que se ha vuelto un clásico en nuestra vida.

A. M.: En *Auto de fe*, denuncias el saqueo cultural y las mutilaciones orquestadas por la historia oficial desde la conquista. Tus personajes, el irreverente y rebelde Cuauxilotl, es inmolado, lo quema el fanatismo inquisitorial y el Leyendero es desposeído –o a punto de serlo– de su patrimonio cultural por el antropólogo gringo.

R. P. Q.: Digamos que la premisa de esta obra tiene punto de partida en una reflexión. La historia oficial de la Conquista señala al pueblo mexicano como bárbaro o animales que mataban hombres extrayéndoles el corazón en sus ritos religiosos. Cuauxilotl, el protagonista, levanta la voz ante el Inquisidor: “Dime tú quién es más bárbaro, nosotros que sacábamos el corazón de los hombres en honor a los dioses; o ustedes que mataron al hijo de Dios en honor a los hombres?”. Creo que después de 500 años de lo sucedido, debe reconsiderarse la historia en pro a los aztecas y mayas como sociedades altamente civilizadas. Creo que una sociedad que tiene rito, lengua, arquitectura, dioses y poesía, no es una sociedad bárbara. *Auto de fe* es precisamente el choque de esas dos culturas y el recuestionamiento de la identidad, otra vez. El concepto del México actual, ya no es el mismo que el de hace 500 o 100 años, y creo que nos hemos tardado en no reconocernos en aquel “rostro negado” de lo indígena, pero que tampoco queremos ser gachupines. Sucede que con tanto embate cultural que hemos tenido hay mucho de árabe, de franceses y de gringos. *Auto de fe*, en su resolución, pretende eso, una reflexión provocativa, irreverente. La obra la es-

trené en el XVI Festival Internacional Cervantino en Guanajuato. Levantó mucho polvo. Sucede que debemos crear un teatro nacional a partir de lo nuestro. Eso en México ha sido difícil. Sergio Magaña, escribió cuando yo era niño una de las grandes tragedias mexicanas *Moctezuma II*. Si esta obra se montara por el mundo como se monta Ricardo III, traducida al polaco, ruso o alemán, los espectadores se identificarían con la tragedia del Hombre. Moctezuma el emperador, en los escenarios, sería como Edipo o Hamlet en cuanto a referencia de teatro nacional y por lo tanto universal. Es curioso, sólo nos acordamos de nuestra raigambre cuando vienen las fechas conmemorativas como el V Centenario o el alzamiento de los zapatistas. Deberíamos equilibrar: Historia-Ficción-ficción-historia. Eso hizo Racine, Shakespeare, Ibsen.

A. M.: En todas tus obras de teatro, se ve esa voluntad de rescatar pero también de cuestionar mitos, leyendas y tradiciones prehispánicas, como esa leyenda del cencuate.

R. P. Q.: *El canto del cencuate*, es una historia que ha ido desapareciendo. Cencuate o centli coatl, es decir, Serpiente del maíz. La serpiente aún existe en los campos de maíz, el mito ha ido muriendo. Es una serpiente depredadora del maíz. El mito dice que cuando la mujer está lactando al bebé, entra a la casa y con su potente vaho duerme a los padres y la víbora se alimenta de los pechos de la madre, mientras al niño le da su cola para entretenerlo. Es una conseja de pueblo, diría Gabriel García Márquez, o un realismo mágico, para que se escuche más serio. Su origen, probablemente, está en las deidades prehispánicas que eran transformistas en serpientes como Quetzalcóatl, o serpiente emplumada. O Tezcatlipoca, su gemelo. Este géminis de deidades, las más importantes, tienen un solo cuerpo y dos rostros que terminan mirándose uno al otro. De hecho en México como en Guatemala, son los dos únicos lugares en

donde el verdadero amigo, que es más que hermano, lo llamamos “cuate”, porque la expresión viene de “coatls”. Es mi coatl, “es mi cuate”. También cuando nacen dos gemelos, les llamamos cuates. Otro origen del mito es que la serpiente, símbolo del mal, según la Biblia, se traga el sustento (el bien) del niño en la leche; y el sustento del hombre en la tortilla. La tortilla es el alimento imprescindible en la mesa del mexicano. Tortilla comió Quetzalcóatl que enseñó a cultivar el maíz, como tortilla comió Zapata para levantarse en lucha. Aquí el taco, la tostada, el elote, el chileatole, los chilaquiles y hasta los nachos, son de tortilla (tortilla de verdad, no transgénica que nos ha dado en toda la madre.) Estos dos elementos serpiente y tortilla son los que supeditan la obra y sostienen la leyenda. Un pueblo lleno de serpientes, un pueblo lleno de chamacos hambrientos, desnutridos por falta de leche en las mamas de la madre. Esta obra la escribí a finales de los setenta. Yo era muy jovencito. Tenía muchas ganas del mundo y me maravillaba leer mitología griega. Se me hacía una “mamada” maravillosa, que Zeus pariera de su cabeza a la diosa Atenea. Vi el grabado en el libro de historia del arte: a Zeus se le abría la cabeza cual vagina para que naciera la mujer más inteligente que ha dado Grecia. En México, por desgracia, damos más valor a los mitos helénicos. Por eso los chavos reconocen más a Hércules y al equipo de futbol Atlas, que a Tlahuicole, un forachón tlaxcalteca que le partió la madre a un bonche de soldados españoles, y no reconocen a Atlas, el que carga el mundo. Me gusta el equipo de futbol Ajax de Holanda, su escudo es la efigie de Ajax el griego, el de la tragedia de Eurípides. Pero aquí sería inconcebible ponerle a un equipo de fut “Tezcatlipoca futbol club”. Como que no checa. En fin, mis obras que comprenden mi libro *Los rostros negados*, es una expresión de lo que somos y nos pertenece a pesar de lo negado.

A. M.: Siendo el cencuate un mito indígena, en tu obra *El canto del cencuate*, es un español quien encarna la víbora dando de este modo un sentido alegórico a la conquista.

R. P. Q.: Sí, porque viene a quitarnos el sustento espiritual, la mirada de la madre auténtica, viene a arrebatararnos la chiche, o sea el pecho. En México es el único lugar que le llamamos chiche al seno. La palabra viene de los chichimecas que chupaban las raíces de los campos áridos para alimentarse y sobrevivir, luego se hicieron aztecas. Ese fue su alimento, pues a mamar de la madre y de la Coyolxahuqui (la madre de grandes senos y descuartizada), para hacer el gran imperio. El español transformista, es decir el conquistador, se hace pasar por Cristo, por nuestro papá, por nuestro salvador, por nuestro patrón. Aclaro que España es adorable, hablo peyorativamente de ese español que llega y te quita tu nombre propio, que llega y te quita el nombre a tu tierra, el nombre a tus hijos, te quita lengua y espacio tras la máscara de la religión, de la corona, de la espada, de la inquisición. El cencuate es tan sólo una apreciación de ese momento, todo es irreversible. El nuevo concepto de México es una aleación, como la campana de *Auto de fe*. Una ecléctica, que debe transitar en esos dos rieles de identidad para converger en el mismo punto de encuentro: México.

Reseñas

Edmond Cros, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, Ed. L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 270. ISBN : 2-7475-9347-9.

Yannick LLORED

Par l'approfondissement d'une solide réflexion théorique menée depuis plus de trente ans, Edmond Cros propose dans cet essai critique de nouvelles perspectives de recherche sur les modalités d'inscription des problématiques inhérentes aux processus historiques et aux réemplois de formations discursives et symboliques au sein des objets culturels (textes littéraires, films, documents iconographiques, etc.). La notion de sujet culturel, située à l'intérieur d'une dynamique conflictuelle où se trouvent sans cesse déployés les éléments sémiotico-idéologiques de différents groupes (ou sujets collectifs), constitue la clé de voûte de la démarche analytique. Celle-ci vise à montrer toute la portée du sens des processus d'écart, de déphasage et de discordance, qui résultent entre autres des discontinuités de temps historiques sédimentés au sein d'un espace dialogique où s'articulent les expériences médiatisées du sujet culturel. À travers les discours, les représentations et les rapports aux autres ce sujet est saisi par l'analyse des mécanismes de médiation qui s'inscrivent diversement dans les procédés de signification propres aux stratégies

discursives en lien avec des systèmes de valeurs, tant identitaires que sociaux.

En s'appuyant notamment sur les positions de Jacques Lacan, pour qui le sujet n'est jamais originaire mais toujours déjà « dépendant » d'une parole qui le constitue et d'un univers de discours et d'institutions, E. Cros soutient que le : « *Je* s'illusionne en prenant à son compte ou en semblant reprendre à son compte un *déjà-là* idéologique. Sous le masque de la subjectivité on voit alors opérer le discours du sujet culturel » (p. 41). Placée au croisement de la problématique de l'appropriation du langage et de celle des processus de socialisation, la notion de sujet culturel s'avère ainsi décisive afin de mettre en lumière, par exemple, la manière dont les instances discursives et les représentations de l'imaginaire collectif se trouvent investies dans le phénomène d'« intériorisation de l'altérité ». Au sein de ce phénomène l'impossibilité de représenter réellement l'Autre conduit à le rapporter aux critères d'intelligibilité qui procèdent de la projection d'un *autre moi* (cf. la chapitre 10 : le sujet colonial).

Le vaste éventail d'application (textes classiques hispaniques, romans espagnols contemporains, productions filmiques, etc.) des instruments de la théorie critique met en évidence la teneur diffractée et presque composite du sujet culturel au sein duquel inter-agissent différentes pratiques discursives, mais aussi le caractère ambivalent des auto-représentations du moi et l'impact de la confrontation problématisée de divers temps historiques. En éclairant l'interaction signifiante de ces réseaux d'articulation du tissu textuel, E. Cros parvient à faire émerger la façon dont le sujet ne cesse d'être représenté au regard de modèles culturels spécifiques qui, comme agents d'identification, permettent aussi à ce sujet d'explorer et de resignifier les contenus de sa compétence sémiotique. Ce sujet n'est aucunement soustrait au rôle majeur des normes socio-idéolo-

giques sur les modes de pensée et les pratiques collectives, lesquels sont indissociables des présupposés relatifs à une identité et à une mémoire reproductrices parfois de valeurs idéalisées. Ces dernières peuvent être appréhendées comme des constructions symboliques et des facteurs d'identification mis au service de visées politiques qui contribuent à légitimer une reconsidération bien définie du passé historique et de l'héritage culturel (cf. le remarquable chapitre 9 : sur les refigurations historiques du sujet culturel).

Les principes théoriques d'Edmond Cros ne le conduisent pas à postuler l'hétéronomie du sujet culturel. Car l'auteur s'attache à resituer pleinement ce sujet au centre de l'historicité d'enjeux socio-politiques et identitaires qui, en ne cessant d'être fouillés, modélisent au plus profond un ensemble structural grâce auquel s'élabore la production de sens des textes. À l'intérieur de cet ensemble, le sujet est capable de redéfinir de manière critique la portée des rapports de force idéologiques véhiculés par les conceptions contradictoires de groupes sociaux opposés, afin d'en dégager une nouvelle signification appliquée à la compréhension d'une réalité socioculturelle déterminée.

Loin de se contenter d'offrir une nouvelle vigueur théorique à la question de la contextualisation des objets culturels, la démarche sociocritique ici exploitée précise clairement les profondes structurations et les fonctions particulières de la transcription des composantes socio-économiques et historiques dans le champ hétérogène des formes de création, ainsi que les effets produits par leur réception en rapport avec les normes instituées, à une période donnée, par les règles socio-politiques dominantes.

L'analyse sociocritique d'Edmond Cros renouvelle de manière innovante ses relations avec le structuralisme génétique et les théoriciens marxistes (G. Luckács et L. Goldmann). Elle pose en des termes appropriés la question essentielle de la nature et des fonctions du

sujet dans la production de sens des objets culturels, afin de mettre en lumière comment ces derniers introduisent et reconfigurent dans toutes les dimensions de leur matérialité les enjeux les plus décisifs inhérents aux rapports que toute société ne cesse de repenser quant aux répercussions de son passé historique, de sa mémoire collective toujours questionnée et de son héritage culturelle considéré aussi comme un espace emblématique de clivage. Cet essai constitue en définitive un apport méthodologique et théorique de premier plan pour mieux comprendre la teneur des modalités de connaissance que les structurations internes aux textes sont capables de produire, de manière fragmentaire, à travers la manière dont elles traversent, recourent et réévaluent, l'ensemble des composantes constitutives du sujet. Celles-ci sont nécessairement greffées aux modes d'organisation, aux paradoxes et aux contradictions qui régissent l'espace social et l'univers culturel de ce sujet, lequel est ainsi appréhendé par E. Cros comme « le masque de *tous* les autres » (p. 41).

Juan Fernando Taborda Sánchez, *El árbol de la literatura: poética en los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, Granada, Universidad de Granada, 2009. ISBN 978-84-6927-865-9.

Annie BUSSIÈRE
(*Université “Paul Valéry”-Montpellier III, Francia*)

Es de subrayar en primer lugar la importancia y la relevante calidad de esta tesis doctoral que, asesorada por el Profesor Antonio Chicharro sobre la ensayística de Juan Goytisolo, ha sido publicada en edición digital por la Universidad de Granada. En realidad, el alcance del libro se extiende mucho más allá de la obra crítica de Juan Goytisolo ya que abarca la totalidad de la producción del escritor, el conjunto del contexto político, social, cultural, e intelectual en la que surge, y que nos remite a algunas polémicas mayores de la época (referentes a la identidad hispánica castiza y esencialista, al estructuralismo o a los escritos de Bajtín). Este trabajo da cuenta del papel decisivo del escritor español dentro del panorama de la literatura y de la cultura hispánica, occidental y hasta universal.

Los análisis de Juan Fernando Taborda son relevantes por la suma de conocimientos abarcados, el rigor científico, la preocupación di-

dáctica constante, un respeto del lector, perceptible en la progresión continua, medida y eficaz de la reflexión que nunca se demora ni se pierde en rodeos, que va al grano a la vez que propone, cuando es necesario, unas síntesis inteligentes, firmes y esclarecedoras que resumen y valoran los rasgos esenciales tratados sin que se cierre la perspectiva, dando al contrario una nueva impulsión al proceso de la argumentación.

El autor analiza con sutileza y pertinencia la evolución del pensamiento de Juan Goytisolo desde *Problemas de la novela*, hasta *Contra las sagradas formas*, haciendo hincapié en su extrema coherencia, sin omitir las contradicciones, asumidas y superadas por el propio escritor, tocantes al dilema fundamental que vertebra la totalidad de su obra: estética vs ética, compromiso social vs compromiso poético, modernidad vs tradición. La problemática, formulada como una tensión entre dos polos opuestos, es sumamente pertinente porque expresa la inquietud permanente y radical del escritor que nunca deja de poner en tela de juicio las verdades establecidas; esta tensión intelectual permanente puesta de relieve por el autor contribuye a configurar un pensamiento vivo que huye de los formalismos, dogmatismos, conformismos de toda laya, que desgraciadamente, dominan el ámbito de la crítica contemporánea. No dejaré de mencionar, por fin, el estilo fluido, directo y eficaz que constituye otro rasgo esencial del trabajo de Juan Fernando Taborda.

Ahora bien, no pueden pasar inadvertidas las afinidades entre la reflexión crítica de Juan Fernando Taborda y la de Juan Goytisolo. Se nota una perfecta adecuación entre el investigador y el objeto de su investigación: la serie de cualidades destacadas por él en su análisis de la ensayística goytisoliana se podría aplicar a sus propios análisis. Remito en este plan a los comentarios que hace Taborda al discurso crítico del escritor español:

“es un modelo de construcción de una tradición crítica, con una enunciación conceptual y argumentativa clara, una fuerte presencia autorial y una marcada voluntad de estilo; desplegando una evidente libertad reflexiva, procediendo con rigor analítico y manteniendo una intención didáctica y contrastiva para abarcar y hacer comprender al lector el universo aludido” –y más adelante– “poética que define claramente, allana el camino del lector y crítico para el análisis e interpretación del texto aludido”.

Estos méritos que Taborda atribuye a la ensayística goytisoliana coinciden perfectamente con el proceso de su propia argumentación.

De adentrarnos ahora en el trabajo, lo primero que se nos ocurre es plantear la pregunta siguiente: ¿Por qué iniciar la reflexión con el ensayo titulado *El lucernario, Azaña, la pasión crítica* (2004)? Tal elección puede en efecto sorprender a primera vista, por aparecer como una excepción dentro del orden cronológico observado en el resto de la producción estudiada. Bien mirado, esta elección sin embargo se justifica a las claras ya que Taborda, al iniciar su reflexión, proyecta el ensayo de 2004 sobre los anteriores, así como Juan Goytisolo, aplicando el concepto bajtiniano del gran tiempo de la cultura, suele invertir, en sus escritos, el tradicional orden cronológico para proceder a una relectura de las obras del pasado. Es de notar además que el plan escogido encuentra su justificación en el mismo título del ensayo, o sea, en las tres palabras: *Azaña, la pasión crítica*.

De hecho, al iniciar su trabajo con el ensayo sobre Azaña el autor lanza la problemática asentándola en los pilares que sustentan el conjunto de la obra. Es obvio que la relectura de Azaña por Juan Goytisolo le sirve de espejo para configurar la propia concepción de la ensayística del escritor. En efecto, este entiende el género ensayís-

tico como un compromiso total político, social, cultural, literario y personal, lo cual supone que la reflexión crítica dominada por la razón vaya a la par con la pasión, es decir, con el lado oscuro de lo irracional, con la parte propiamente humana; en este sentido, el autor aclara que Azaña le sirve de modelo a Juan Goytisolo porque encuentra en él un precursor de Américo Castro, cuya reflexión profunda y original marcó el rumbo de su obra tanto ensayística como novelesca. Basta con recordar que *Señas de identidad* fue publicada en 1966, siendo el título de la novela emblemático de la problemática de la identidad hispánica planteada por el gran historiógrafo español. En este sentido es significativa la cita de Juan Goytisolo en la que este reconoce el papel decisivo de Américo Castro en su propia obra: “sus planteamientos fecundaron mi escritura desde mediados de los años sesenta tanto en el campo de la creación novelesca como en el del ensayo”.

Ahora bien, en opinión de Juan Goytisolo, el pensamiento de Azaña es precursor de la reflexión fundadora de Américo Castro. Los argumentos de Taborda captan perfectamente las afinidades entre los dos escritores y los dos hombres. Las citas sacadas del *Lucernario* no dejan lugar a dudas: “Azaña habla ya de la opacidad insondable de la caverna astórica y pone en tela de juicio la presunta esencia hispánica a prueba de milenios sobre la que ironiza Castro y que Menéndez Pidal cultiva con esmero”, y prosigue Juan Goytisolo haciendo énfasis en la comunidad de pensamiento entre él y Azaña:

La destrucción de la España Sagrada emprendida desde la orilla africana engarza en efecto, en razón de su lucha contra el retrocasticismo noventayochista y la lectura reductiva de los clásicos, con la propuesta azañana magníficamente expuesta en su ensayo *Tres generaciones del Ateneo*.

A continuación, Juan Fernando Taborda evoca, desde la perspectiva goytisoliana, la figura de Azaña a través de su acción como jefe de gobierno y escritor de ensayos y de novelas, o sea, como un modelo de compromiso total: político, social, cultural, literario y personal en adecuación con el pensamiento de la Ilustración y de los liberales afrancesados. Es obvio que lo que admira Juan Goytisolo en Azaña es la pasión unida a la razón.

Tanto los títulos de los ensayos del escritor español como los de la tesis merecen nuestra atención: *Libertad, libertad, libertad, Disidencias, Contracorrientes, Pájaro que ensucia su propio nido, Contra las sagradas formas*, configuran un programa por sí solo, señalando un pensamiento radicalmente disidente y rebelde a cualquier conformismo. En este sentido se puede apreciar la pertinencia del título de la tesis que profundiza en su objeto de investigación y nos hace descubrir la lenta elaboración del concepto de *árbol de la literatura*. Este se va generando a partir de la ruptura en el pensamiento crítico y la práctica novelesca de Juan Goytisolo, la cual coincide, como queda muy claro en la tesis, con la lectura de la obra de Américo Castro y el cuestionamiento subsecuente de la identidad española; se resalta también con toda razón el papel decisivo de la lectura estimulante de Bajtín y de su concepto del gran tiempo de la cultura; las dos lecturas aunadas van a generar el concepto de árbol de la literatura que evoca un organismo vivo, una red compleja de relaciones entre los textos pertenecientes a géneros y épocas distintos, los cuales se encuentran reactualizados por las lecturas sucesivas, a lo largo de los años.

No cabe duda de que la metáfora del árbol entronca con la figura poética del laberinto asociada a la topografía de las ciudades; y no de cualquier ciudad, sino de aquellas que rehúsan la racionalidad occidental así como el concepto castizo de identidad hispánica, de aquellas que privilegian los aportes populares y migratorios procedentes

del Oriente: el barrio chino de Barcelona en *Señas de identidad*, la medina de Tánger en *Reivindicación del Conde Don Julián* y luego en el Fes de *Juan sin Tierra* y en el Marrakech de *Makbara* o, en el espacio dinámico del París, de los senderos que se bifurcan de *Paisajes después de la batalla*.

No cabe duda de que el autor plantea con pertinencia la cuestión fundamental: ¿qué es la modernidad para Juan Goytisolo? y contesta, argumentando, que tradición y modernidad son indisociables como las raíces y las ramificaciones que convergen en el tronco del árbol. Mediante unas fórmulas eficaces, Taborda hace énfasis en una idea fundamental de la ensayística goytisoliana:

la tradición no es un bien inerte sino la transmisión viva de las obras que actualizan, para su vivencia, los lectores a lo largo del tiempo. Una obra literaria no se aprecia por el criterio de la antigüedad sino como una obra viva, interesante, actual, contemporánea, abierta al presente continuo y cambiante de la historia de la humanidad. La modernidad de la literatura se elabora dentro del gran tiempo de la cultura en un diálogo entre ruptura y tradición, es la suma de influencias provenientes de distintos ámbitos culturales.

El concepto de *modernidad* se apoya en dos pilares: en la historiografía de Américo Castro por una parte, por otra en los formalistas rusos, la lingüística y Bajtin. A continuación, el autor analiza cómo Juan Goytisolo asimila en su pensamiento crítico la reflexión de Américo Castro para replantear la interpretación de la historia de España; profundiza en su configuración intercastiza, en la convivencia y la pugna de las tres castas: cristianos, moros, y judíos. De ahí nace la empresa demoledora de los mitos hispánicos que

se concretiza claramente a partir de *Conde don Julián*. Asimismo, Juan Fernando Taborda explora con el mismo rigor la otra vena o ramificación vital que alimenta la obra entera del escritor: la de los formalistas rusos, de la lingüística y de los escritos de Bajtín. Esta ramificación del árbol que participa de la creación de nuevos mitos novelescos se caracteriza por la especial atención al lenguaje y al significante. Juan Fernando Taborda señala que los modelos novelísticos y ensayísticos de Juan Goytisolo, mediante los cuales el escritor supera la oposición tradición vs modernidad, configuran una tradición disidente desde Juan Ruiz hasta Azaña, oponiéndose la judeo conversa a la castiza ensalzada por la generación de 98. Según el escritor español, y lo aclara con eficacia la argumentación del autor, los judeo-conversos y nuevos cristianos crearon las obras más significativas de los siglos XV y XVI que atraviesan los siglos sin perder nada de su fuerza creadora. En palabras de Taborda: “*La Celestina*, respuesta del autor al horror de la época que le tocó vivir, reactualiza sus contenidos semánticos latentes en contextos culturales de épocas posteriores a la de su creación”.

Entre los modelos citados por Juan Goytisolo, está Cervantes por supuesto. A este propósito, cita Taborda el concepto de “cervantear” acuñado por el propio escritor, o sea: circular y dialogar, abrirse paso entre las ramificaciones múltiples, la polisemia y la polifonía de las obras, dinamitar las fronteras entre los géneros, las épocas, las culturas”.

Yo diría que la circulación, el diálogo, las ramificaciones entre la ensayística y la novelística configuran un solo cuerpo orgánico que respira en el gran tiempo de la cultura.

Ahora bien, sería conveniente desarrollar un aspecto importante, sólo aludido en el libro de Taborda, quien evidentemente no tenía espacio para hacerlo, o sea, ¿cómo en la obra de Goytisolo, de manera muy coherente, el pensamiento crítico fecunda la creación poética?

En esta perspectiva quisiera volver rápidamente sobre la importancia del significante y de la función poética, sobre cómo este elemento fundamental, después de la lectura por el escritor de los formalistas y de Bajtín, se materializa en su novelística. En este proceso se halla involucrado el concepto de “gran tiempo de la cultura”, es decir, el diálogo entre modernidad y tradición, así como la idea siguiente: no es la antigüedad la que le da valor a una obra sino sus potencialidades para dialogar con los contemporáneos. En este sentido es obvio que la valoración del significante anda a la par con la demistificación de la identidad hispánica y de su concepción esencialista impulsada por la lectura de Américo Castro.

Pongamos el ejemplo de *Conde don Julián*, novela escrita en aquella época de honda reflexión crítica por parte de Juan Goytisolo, en un momento de viva efervescencia intelectual, en Francia particularmente por lo que se refiere al estructuralismo y al formalismo. En esta novela se observa claramente cómo se opera la destrucción de los mitos castizos de la España sagrada y, juntamente, se genera la creación simultánea de nuevos mitos: por ejemplo, el mito de la cueva astúrica asociado al mito de la serpiente. *Conde don Julián*, obra de reflexión y de creación, según el modelo cervantino, se estructura en torno a la diatriba contra la palabra transparente de la novela social cultivada un tiempo por el propio escritor, contra el mito perfecto del caballero español y sus valores rancios y castizos defendidos por la generación del 98, contra la “palabra-transparente, palabra reflejo, testimonio ruinoso e inexpresivo”. Frente a esta, se va elaborando a lo largo de las novelas un *lenguaje cuerpo* (J. Goytisolo), en un proceso que coincide con la valoración de la literatura erótica arábigo-andaluza de la Edad Media, siendo *La Celestina* un ejemplo destacado de ella.

El mito de la serpiente cuenta que el pecado, sexual por supuesto, del rey visigodo Rodrigo es responsable de la invasión árabe y

que el castigo del rey, condenado a quedar encerrado en una cueva con una serpiente, reproduce su culpa. Merced al proceso de mitopoiësis, ese mito se invierte como un guante para configurar un *mito*, *anti-mito*, *sodomita*. Notemos que la serpiente procede de *La Celestina*, donde es representada bajo forma de una “víbora reptilia o serpiente enconada”, y pasa a *Conde Don Julián* como agente activo y ponzoñoso que contribuye a la empresa de demolición y recreación. En el nuevo mito, la gruta ya no simboliza el sexo femenino de la madre patria sino el atributo masculino, mientras que la serpiente abandona su guarida ancestral para meterse en la “cueva” del niño Alvarito símbolo de la España sagrada, nacionalista, castiza y franquista.

Referente a la influencia determinante de la ensayística sobre la creación literaria, me parece importante recordar que el período en que esta se nota con más evidencia es el de *Conde don Julián*, *Juan sin Tierra*, y *Makbara* (en “Lectura del espacio en Xmaa el Fna”, explícitamente atribuida por el escritor a la lectura de Juan Ruiz)

En cuanto a *Juan sin Tierra*, notemos de paso en el cuerpo del texto la referencia a la lingüística de Benveniste, con la evocación de los *pronombres apersonales* y la alusión al concepto de “autonomía del objeto literario” (“estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo”). Asimismo es relevante la referencia al laberinto de la ciudad árabe como modelo de escritura con el propósito declarado de desorientar al lector. Recordemos el capítulo titulado *Variaciones sobre un tema fesi* que empieza por el imperativo siguiente “Desorientese en Fes”. Más tarde, seguirá operándose el intercambio entre la reflexión crítica y la creación poética, pero ya no en forma de metalenguaje explícito, sino de modo más implícito, como ocurre en *Las Virtudes del pájaro solitario* donde evoca un proceso de osmosis y fusión.

Para terminar quisiera insistir en el papel diseminador del signo y de la palabra, tomando como ejemplo *Las Virtudes del pájaro solitario*, haciendo énfasis en la idea del árbol de la literatura como organismo vivo. En este sentido *Las Virtudes del pájaro solitario* señala un cambio total de postura por parte de Juan Goytisolo en lo que toca a la literatura mística, que había criticado en tiempos de la novela social por estar totalmente alejada de la realidad. En adelante, el escritor considera que la obra de San Juan es rica de potencialidades para los lectores de la posteridad. *Las Virtudes del pájaro solitario* incita a la relectura del *Tratado del pájaro* a partir de las tesis de Américo Castro y de Bajtin; de hecho, la novela propone una lectura de la historia y de las opresiones y calamidades pasadas y actuales: la inquisición, el nazismo, el sida. Más allá de la mera intertextualidad, se entabla un diálogo, una relación íntima entre los textos de los dos Juanes, entre, digamos, un corpus y otro corpus. *El Tratado del Pájaro solitario* del místico es integrado, asimilado, “canibalizado” (recordemos que San Juan, acosado por la Inquisición, tuvo que tragar su manuscrito para salvarse la vida), la novela se abre a las obras de los místicos sufis: Ibn Arabí, Ibn al Farid, elaborando el pensamiento crítico del escritor y proponiendo la cultura como la suma de influencias que proceden de distintos ámbitos culturales. *Las Virtudes del pájaro solitario* transmuta en discurso poético la reflexión desarrollada en los ensayos, en *El Furgón de cola* y en *Crónicas sarracinas*, por lo que se refiere a la apertura al Otro, a la vez que destroza todos los códigos oficiales y más especialmente la frontera entre los géneros prosa vs poesía. La novela nos ofrece un ejemplo relevante del poder diseminador de la palabra en relación con el nuevo rumbo emprendido por Juan Goytisolo después de apartarse de la novela social. En ella se observa un ejemplo de lectura múltiple a partir de un lenguaje pensado en su dimensión polifónica y material, opuesto a la palabra transparente como simple vehículo

de una ideología tal como se da en la novela social cultivada un tiempo por Juan Goytisolo:

El ave sutil sale del tratado del místico, como la serpiente víbora de *La Celestina*, emigra a la novela de Juan Goytisolo, donde es fecundado por el semen de la palabra SIDA, la cual contamina al personaje proteico de la Zancuda, llamada también “Dama de las dos sílabas”; ésta es la patrona de un burdel visitado por los travestidos del barrio parisino de la plaza Voltaire, por las locas de Cuba y las brujas cubiertas de plumas que protagonizan un desfile de auto de fe organizado por los Inquisidores. Todos ellos son las víctimas de un poder represivo ejercido a lo largo de los siglos contra los disidentes de toda laya. Las letras del virus VIH, (Virus Inmunodeficiente Humano), mutan e imantan el espacio del VEL D’HIV, funestamente célebre por ser el estadio donde los nazis encerraban a los judíos antes de mandarlos a los campos de concentración.

Habría que añadir al excelente libro de Juan Fernando Taborda el último ensayo de Juan Goytisolo: *Genet en el Rabal* (2009); Jean Genet fue quien le comunicó al escritor la furia demoledora de *Conde don Julián*, y quien ha sido siempre objeto de fascinación por parte del escritor. Como prueba de ello recordemos la cita sacada de *Journal du voleur* que encabeza *Reivindicación del conde don Julián*: “Je songeais à Tanger dont la proximité me fascinait et le prestige de cette ville , plutôt repaire de traitres”; ésta repercute por todo el espacio de la obra desde 1970 hasta 2009, fecha de publicación de *Genet en el Rabal*, dando testimonio a la vez de la fidelidad del escritor a su modelo y de la coherencia de su obra.

Tiene razón Juan Taborda Sánchez cuando escribe que la novelística es inseparable de la ensayística siendo esta un género híbrido, mezcla de reflexión intelectual y de creación. Yo diría más: en el caso de Juan Goytisolo la ensayística es también una autobiografía de modo que al evocar las figuras de Azaña y Jean Genet, el escritor se retrata a sí mismo, como es el caso cuando comenta la voluntad de Genet de desafiar la hipocresía de los biempensantes, el desdén y rechazo de la simpatía y admiración ajenas que le caracterizan, o bien el ascetismo y el radicalismo moral y estético que configuran sus libros, comparándolo con el *malamati*. Así es como la ensayística se articula con la novelística y la autobiografía. Recordemos a este propósito el fragmento de *Paisajes después de la batalla*, calificado de autobiografía deliberadamente grotesca por el narrador: “mi ideal literario: el derviche errante sufi: un hombre que rehúye la vanidad, desprecia las reglas y formas exteriores de conveniencia (...) no tolera alabanzas”.

La pasión crítica de Azaña es la de Juan Goytisolo hasta tal punto que a menudo resulta difícil distinguir la voz de Azaña o la de Genet de la suya; es difícil saber quién arremete contra el arribismo, el carrierismo, las estrategias literarias de los escritores o de los críticos, quién opone el texto literario al producto editorial, lo auténticamente contemporáneo y lo actual. No olvidemos que hace poco el escritor español no aceptó, por razones políticas, el premio literario otorgado por el gobierno Libio.

Digamos para concluir que este estudio ha de ser en adelante una referencia imprescindible para todos los especialistas no solo en la obra de Juan de Goytisolo sino también en la literatura y la cultura contemporáneas.

Miguel Ángel García, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010. ISBN 13: 978-84-9940-085-3.

Antonio César MORÓN ESPINOSA
(*Universidad de Granada, España*)

Este nuevo libro de Miguel Ángel García continúa desplegando la visión sociológica, y más en concreto la lectura ideológica del hecho literario, que ya ha empleado en otros estudios anteriores. Nos encontramos ante un trabajo ensayístico en el que el autor desvela con precisión milimétrica las distintas claves para entender la literatura española que se fragua hacia el tercer cuarto de siglo XIX con el Romanticismo y que, a partir del mismo, se reinventa consecutivamente en el resto de movimientos artísticos y literarios sucesivos: Modernismo, Bohemia, 98, 14, Vanguardias. Desde un punto de vista formal el libro está constituido por una colección de ensayos estructurados en torno a un eje que tiene su fundamento en una idea expresada por Marx y releída a través de Marshall Berman y de Althusser del siguiente modo:

Marx escribe que la atmósfera en la que vivimos ejerce sobre cada uno de nosotros una presión enorme y sin

embargo no la sentimos; uno de los objetivos de Marx es hacer que la gente la sienta. No es sino la *ideología*, podríamos añadir, la que se encarga de que no notemos el peso del aire, su carga onerosa, bajo las relaciones sociales del capitalismo. Mediante la ideología vivimos inconscientemente las relaciones de explotación. La función de la ideología consiste en que no nos distanciamos de nuestra vida “a la intemperie” para cobrar conciencia de la forma histórica de explotación que nos ha tocado en suerte. La ideología, como explica Althusser, nos lleva a mantener una relación imaginaria con nuestras condiciones reales de existencia. La presión de la atmósfera se deja caer sobre nuestros hombros y sin embargo actuamos como si no cargásemos con nada a costas, como si fuésemos completamente libres y estuviésemos más a salvo que nunca. La interpretación marxista de la Historia, incluida la historia de la literatura, puede ayudar a que seamos conscientes del peso que acarreamos y, siquiera fugazmente, intentemos librarnos de él (pág. 15).

Desenmascarar las diferentes ideologías que han configurado la modernidad dentro de la literatura española es el cometido último del libro. El autor nos hace sentir como lectores el peso del aire que aquellos escritores no pudieron analizar, dada la cercanía temporal y la imposibilidad misma del individuo de escapar a la visión del mundo diseñada en cada momento a través de unas relaciones de producción determinadas. Se podría decir que Miguel Ángel García nos permite, a través de sus ensayos, volver a respirar el mismo aire que respiraron los distintos escritores que inauguran y van conformando poco a poco las distintas ideologías literarias de la modernidad. Pero la consecución más relevante del libro está en

que podemos volver a respirar ese aire de un modo consciente, algo así como si volviésemos a nuestro antiguo patio de colegio después de habernos convertido en adultos.

Comienza de este modo el libro con Bécquer, considerado por el investigador como el primer poeta que expresa la ideología de la modernidad. Y para ello, el autor se centra en una cuestión decisiva: la relación del poeta con su propia poesía; porque a partir de esta dialéctica se va a explicar también la configuración del mundo y la imagen de la mujer establecidas por la ascensión de la clase burguesa. La mujer será concebida como el *ángel del hogar*, lo estético, el elemento portador de la moda; y así mismo será concebida la poesía. En un mundo en el que las relaciones de mercado impuestas por el capitalismo han expulsado de su centro a la poesía por no constituir un *valor de cambio* que genere riqueza, esta tiene que devenir irremediablemente en un objeto estético y meramente estético. Un planteamiento así es el que permite que Bécquer pueda mostrar que poesía y mujer son un mismo elemento (“poesía eres tú”), porque ambos han sido relegados a cumplir el mismo papel en la sociedad nueva.

A partir de este esquema generado desde el Romanticismo, la consideración de lo que significará la poesía en el mundo capitalista no ha cambiado casi nada hasta nuestros días. Desde este punto de vista del “objeto sin valor de cambio” podríamos explicar la poesía en las distintas etapas de la modernidad, desde el Modernismo a las Vanguardias. Ahora bien, si esta es la consideración de la poesía, ¿cuál había de ser la imagen de los artífices de la misma en este mundo de la modernidad? A través de esta reflexión Miguel Ángel García dedica un exhaustivo trabajo a la bohemia, titulado muy certeramente “Hospital de incurables (para una anatomía de la bohemia)”, en el que nos da cuenta de todo el mundo finisecular y de principios de siglo XX que vivieron autores como Emilio Carrere,

Cansinos Assens, Alejandro Sawa o Rubén Darío, poniéndolo en contacto con aquel otro mundo parisino en el que encontramos a Verlaine, Rimbaud o Baudelaire. Pero García no se limita a establecer una especular y fácil relación de causa-efecto entre el lugar que se destina a la poesía y el lugar que ocupa el poeta, sino que bucea en las contradicciones que en ese mundo bohemio poseían incluso los mismos escritores que lo habitaban. Para ello utiliza las memorias de Cansinos y los ensayos de Emilio Carrere, y llega a decirnos algo verdaderamente sorprendente que no hace sino reafirmar la consideración althusseriana de que la ideología nos hace vivir *como si* fuésemos realmente libres. Desde esta perspectiva, Miguel Ángel García nos dice (siguiendo a Bourdieu) que la consideración de *l'art pour l'art* (una de las bases fundamentales de la vida bohemia), no esconde sino un miedo por parte de la pequeña burguesía artesanal (la que propone el trabajo bien hecho) ante el mundo de la burguesía industrial. Con lo que se demuestra que incluso los bohemios, en su intento de rebelión ante el estilo de vida impuesto por la burguesía, no están sino reafirmando ese mundo. Es como si el sistema capitalista se convirtiese en un agujero negro capaz de absorber sus mismas contradicciones y resurgir constantemente de sus propias cenizas.

Dentro de este mismo ambiente que comparten todos los escritores finiseculares y de principios de siglo XX encontramos el nacimiento de una cuestión que marcará un momento particular y que resulta de tal trascendencia que ha llevado a la mayoría de la crítica a separar a unos escritores y otros en “movimientos” distintos, como si los unos y los otros viviesen mundos diferentes: me refiero al tema de España, al planteamiento sobre qué rumbo debe tomar el país, si acercarse hacia Europa o encerrarse en sí mismo. En torno a esta disyuntiva nos encontraremos en el libro la presencia de autores como Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y algunos

pensadores del denominado Regeneracionismo. La aportación de Miguel Ángel García está, otra vez, en mostrarnos cómo el aire que respiraban unos y otros autores era el mismo, que las condiciones ideológicas bajo las que se relacionaban y escribían eran las mismas y que la única diferencia que puede haber entre unos escritores y otros (que no grupos) es la manera de enfrentarse a sus intereses de clase dentro de sus propias circunstancias históricas vividas en las nuevas relaciones de mercado: bien desde intereses de una conciencia burguesa generadora de élites determinadas; bien desde una conciencia pequeño-burguesa defensora de un carácter nacional a partir del cual España tendrá que buscarse a sí misma aislada del resto de Europa. Es a partir de esta idea como se plantean todos los argumentos que suponen las relecturas y utilización de un libro y un personaje como Don Quijote, relecturas que con tan interesantes trazos ensayísticos nos dibuja Miguel Ángel García.

He intentado dar una visión de los ejes básicos que fundamentan el libro. Ahora bien, este conjunto de estudios tiene mucho más, ya que por sus páginas desfilan otros pensamientos y argumentaciones sugerentes, articulado todo a través de un lenguaje en el que se combinan de manera excelente el rigor de la ciencia literaria con la personalidad y el estilo del buen escritor. Un libro, en definitiva, con el que conocernos mejor a nosotros mismos desde la experiencia reflexiva de un investigador que defiende la importancia de la “sociología de la literatura” (en el amplio sentido del término y sin entrar ahora en mayores matices) como una disciplina indispensable para el análisis literario. Así definiría *Un aire oneroso*.

SOCIOCRITICISM

Colaboraciones

La revista publica artículos y notas —teóricos, metateóricos y aplicados— que ya empleen la perspectiva sociocrítica o bien centren su atención en la dimensión social de todo producto cultural, si bien prevalece el interés por los textos literarios dada su densidad semántica. También cuenta con una sección de reseñas.

Sociocriticism acepta el envío de originales tanto en español, francés e inglés, las lenguas oficiales de la revista, que, una vez informados por dos lectores especializados designados por la dirección, podrán ser publicados en la misma.

Podrán enviarse a las siguientes direcciones:

Dr. Antonio Chicharro Chamorro
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
E-18071 GRANADA (España)

achichar@ugr.es

Normas de presentación

1. Los textos de los artículos, a espacio y medio, en Times New Roman 12 cpi (34 líneas por página), constarán de un mínimo de 15 páginas y un máximo de 25, si bien el Consejo de Redacción podrá encargar artículos de mayor extensión en ocasionales números monográficos. Las notas constarán de un mínimo de 8 páginas y un máximo de 14. Las reseñas, 5 páginas como máximo.
2. Todos ellos incluirán una carátula en la que se indique el nombre del autor o autores, título, entidad a la que pertenece y dirección.
3. En página aparte se incluirá un resumen de un máximo de 150 palabras y una lista de 3 a 6 palabras clave (términos o sintagmas de dos o tres palabras). Dicho resumen y palabras clave se presentarán en las tres lenguas oficiales de la revista, puesto que se incluirán las tres versiones en las hojas finales del número correspondiente.
4. Las notas, en cuerpo 10, irán todas a pie de página. Éstas se han de reservar para comentarios, aclaraciones y excursos del texto principal y no como lugar de referencia bibliográfica.
5. La bibliografía debe ir en lista única al final del trabajo.
6. Las llamadas a nota se indicarán mediante números volados y sin paréntesis:¹. Los signos de puntuación se pondrán detrás de las notas.

7. Cada uno de los párrafos deberá ir precedido de un sangrado de un salto, salvo el inicial de cada epígrafe del texto.
8. En el caso de que el trabajo se presente dividido en epígrafes, la presentación y/o numeración de éstos se organizará del siguiente modo:
 - 1. NEGRITA MAYÚSCULAS**
 - 1. 1. Negrita minúsculas**
 - 1. 1. 1. Cursiva*
 1. 1. 1. 1. Redonda
9. Siempre que se desee destacar un término en el texto, dicho término aparecerá en *cursiva* y nunca subrayado ni en negrita. Asimismo las voces extranjeras y abreviaturas latinas irán siempre en *cursiva*.
10. Las citas, que pueden ser de resumen o textuales, han de llevar su referencia exacta. Las citas de resumen se distanciarán lo máximo posible en la expresión del texto original, manteniendo fielmente su sentido. Las citas textuales cortas, de no más de dos renglones, irán entrecomilladas y dispuestas en el cuerpo del texto sin una especial separación. Las citas textuales largas, de tres o más renglones, irán entrecomilladas y resaltadas en el texto con una sangría izquierda de un salto. En el caso de omisión de una parte del texto citado se indicará mediante tres puntos entre corchetes y nunca entre paréntesis: [...].
11. El sistema de cita bibliográfica en el interior del texto se hará como sigue, según las distintas posibilidades:
 - Apellido del autor, año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995: 27) o (Cros, 1995: 27).
 - Apellido del autor, año, orden en letra dentro del año si coinciden varias publicaciones en ese año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995a: 36-38) o (Cros, 1995a: 36-38).
 - En el caso de que la referencia de páginas fuera múltiple: Cros (1995: 27-29, 31-39) o (Cros, 1995: 27-29, 31-39).
 - Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma: (Cros, 1995: 27-29; Bajtin, 1979: 36-38).
12. La bibliografía citada irá por orden alfabético e internamente cronológico —en el caso de varias entradas de un mismo autor— en una lista única final, precedida del epígrafe **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.

eug EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GRANADA



ISSN: 0985-5939