

Web Fundación Iberoamericana para el Desarrollo. Red de educación intercultural. Disponible en: <http://www.fundacionfide.org/index.html>.
Wells, T. (1996). *Los perfumes de la cocina*. Barcelona: Intermón.

15

Leer la alteridad: entre la empatía y la identificación

MARÍA CARREÑO LÓPEZ
Universidad de Almería

Según Hegel, comprender al otro requiere enajenarse de las propias ideas. Frente a la identificación, que desdibuja los límites entre lo propio y lo ajeno, Hegel defiende que el verdadero aprendizaje cultural debe hacerse desde la alteridad. Esta idea de distancia ha sido una constante en la historia de la literatura. Es la piedra angular del teatro épico brechtiano, pero además es un recurso frecuente entre los autores distanciarse de sí mismos para elaborar su relato desde la otredad. A través del pseudónimo, el heterónimo o el apócrifo, Fernando Pessoa o Antonio Machado desarrollaron discursos paralelos, complementarios o contradictorios con sus propias voces. En un sentido más amplio, la literatura contemporánea está atravesada por la retórica de la máscara (Carreño, 1982), que permite a autores como César Vallejo incidir en la escisión o desdoblamiento del sujeto enunciativo.

15.1. Introducción

Pido, por lo tanto, a los hermanos que lean esta obra que pongan por escrito sus dudas, pues quizá mediante ello se encontrará la verdad, si es que yo no la encontré. Y si la he encontrado, como imagino, entonces se manifestará por medio de esas dificultades. La verdad, en efecto, como dice Aristóteles, concuerda consigo misma y se valida por sí sola.

(AVERROES, 2004: 15).

Llama la atención en esta célebre cita de Averroes cómo el concepto de *verdad* que se propone es una asíntota, un espacio eternamente presente

y eternamente huidizo al que tender. Sin entrar seriamente en la complejidad de tal concepto en la filosofía andalusí, queremos apropiarnos de una definición que pone de manifiesto un elemento fundamental: la verdad es un constructo dialogado, está más allá del propio diálogo, pero al mismo tiempo necesita el diálogo para ir construyéndose. Este sentido coral y en perpetua construcción de la verdad entronca con el enfoque político desde el que pretendemos aproximarnos a las formas de leer y de ser leídos.

Frecuentemente consideramos que comprender al otro significa identificarnos con sus valores, ser capaces de romper las fronteras que existen entre las personas, las percepciones, las culturas. Para nosotros, sin embargo, esa concepción de distancia, de espacio liminar, es fundamental para forjar una comprensión del otro que sea capaz de comprometer nuestros propios valores. En cierta medida la empatía entra en contradicción con la identificación. Nos identificamos con lo que consideramos afín, conocido, compatible. Pero la verdadera política, el verdadero espacio de construcción social que posibilita la libertad de los ciudadanos, es un constructo, un artificio basado y sustentado en la distancia y la diferencia. Para empatizar necesitamos comprender al otro en su otredad, para crear res pública necesitamos ser conscientes y partícipes de las diferencias, a menudo irreconciliables, que existen entre las partes.

Hannah Arendt afirma:

El término *público* significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él. Este mundo, sin embargo, no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, como el imitado espacio para el movimiento de los hombres y la condición general de la vida orgánica. Más bien está relacionado con los objetos fabricados por las manos del hombre, así como con los asuntos de quienes habitan juntos en el mundo hecho por el hombre. Vivir juntos en el mundo significa en esencia que un mundo de cosas está entre quienes lo tienen en común, al igual que la mesa está localizada entre los que se sientan alrededor; el mundo, como todo lo que está en medio, une y separa a los hombres al mismo tiempo. (Arendt, 2005: 73)

Un siglo antes, Hegel había apuntado igualmente a esta necesidad de distancia para educar para la polis. Nuestra labor como docentes o educadores debe prestar especial atención a la lectura de la otredad. Cómo enfocar nuestra mirada para crear «cultura», pensamiento crítico, ciudadanía. Como afirma Karl Löwith, «la apropiación de algo ajeno exige la enajenación de lo propio» (Löwith, 2008: 379). Es decir, el extrañamiento necesario para ser capaces de empatizar con la diferencia se opone a la identificación. De nuevo en palabras de Löwith:

La verdadera apropiación no es, en modo alguno, la asimilación que atrae hacia sí misma lo que es ajeno, rompiendo las distancias, sino que exige un salir de sí mismo, y solo será culto quien se haya apropiado de lo otro en su carácter de alteridad. (Löwith, 2008: 380)

Como ya hemos apuntado, tres conceptos fundamentales giran en torno a esta posibilidad de comprensión del otro en su otredad: la distancia, la agonía y la empatía.

15.2. Distancia

Con Brecht llega la sistematización clave de esta distancia conseguida a través del extrañamiento. Recordemos algunos versos de su célebre *Canción del autor teatral*:

Soy un autor teatral. Muestro
Lo que he visto. En los mercados de hombres
He visto cómo se comercia con el hombre. Eso
Es lo que yo muestro, autor teatral.
[...]
Para poder mostrar lo que veo
Leo las representaciones de otros pueblos y de otras épocas
He imitado algunas obras, ensayando
Exactamente su técnica y aprendiendo
Lo que me viene bien.
Estudié a los moralizantes españoles
Los indios, maestros de las hermosas sensaciones
Y los chinos, que representan familias
Y sus variopintos destinos en las ciudades.
Y en mi tiempo cambió tan deprisa
El aspecto de las casas y ciudades que salir para dos años
y volver era viajar a una ciudad nueva
[...]
Entonces me dije:
Todo cambia y solo es válido para su tiempo.
De forma que di a cada escenario un signo distinto
[...]
Y también las frases que allí se decían
Di un signo distinto para que fueran como proverbios
De lo efímero, grabados
Para que nunca se olviden.
[...]

Todo lo transmití con asombro
Hasta lo más familiar.
Que la madre diera el pecho al niño
Lo conté como algo que nadie creería.
Que el portero cerrara la puerta a los que se helaban
Como algo que nadie había visto aún.

(Brecht, 2006: 1791-1792).

Citar a Borges es casi obligado. Como afirma el profesor Juan Carlos Rodríguez, «Borges sigue siendo uno de los asombrosos fantasmas que lo recorren todo en nuestra estructura literaria: en sus formas de escritura y en sus formas de lectura» (Rodríguez, 2012: 184).

En *La busca de Averroes*, Borges nos narra cómo el filósofo andalusí, el gran comentarista de Aristóteles, el gran distorsionador y posibilitador de su obra, pudo llegar a aproximarse al fenómeno teatral con el que no estaba familiarizado. Borges imagina este primer contacto de Averroes con el teatro a través de la narración del viajero Abulcásim:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalan me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alcenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo y asimismo en una terraza. Las personas en esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padecían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie. (Borges, 2011: 290)

Convertido en espectador, Averroes no recurre a la introspección ni a elementos «sentimentales»: observa con distancia y comprende a través del diálogo, de la narración. El hecho de que sea un viajero, Abulcásim, el portador de dicho conocimiento, no es baladí. Del viaje iniciático al viaje liminar, el ser extranjero otorga de una distancia fundamental para el conocimiento. En este viaje se produce un espacio de transición entre dos estados, entre dos tiempos, entre dos culturas, un pliegue donde se aloja el vacío necesario para comprender y empatizar.

Sin embargo, Borges está jugando aquí, como en *Las ruinas circulares*, a construir un personaje que solo existe en la mente de otro personaje, que a su vez es producto de la imaginación de un tercero. De este modo la comprensión de tragedia y comedia por parte de Averroes queda suspendida también en la ficción. Tras escribir: «Aristú (Aristóteles) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y

anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán en las mohalacas del santuario», Averroes:

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Deseñado el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente como si lo fulminara un fuego de luz, y que con él desaparecieron la casa, y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcásim y los rosales y tal vez el Guadalquivir. (Borges, 2011: 293)

Borges cierra este relato con: «En el instante en que yo dejo de creer en él, Averroes desaparece». De nuevo volvemos a las famosas frases del hacedor borgiano: «Así mi vida es una fuga, y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.» Este desdoblamiento del sujeto enunciativo es clave en toda la literatura contemporánea, y está atravesado por una multiplicidad de voces que se superponen, se contradicen, se complementan: es el carácter agonístico del conversador.

15.3. Agonía

Clásicamente se ha opuesto dialéctica a retórica, y el grado con el que la agonía aparece en ambas está determinado por esta tensión. Colli lo describe magistralmente en su opúsculo *El nacimiento de la filosofía*. El agonismo de todo discurso queda difuminado en un primer término en la dialéctica, pero definitivamente se transfigura en la retórica donde el lugar del otro queda absorbido por la palabra desgajada del diálogo. La voz del otro silenciada a través del oyente, que no forma parte ni de la narración ni de la réplica. Si la dialéctica es la reducción de la agonía, la retórica es «una dialéctica adulterada» (Colli, 1987: 83-89).

Porque cualquier diálogo es irremisiblemente agónico. Es una lucha de significados que no tiene, y no tiene por qué tener, una síntesis unívoca. El diálogo tiene su razón de ser en el ser del diálogo, como la literatura se pliega sobre sí misma para significar, en un giro poético que Foucault utilizó para intentar describir lo inefable. Es fundamental comprender este carácter irresoluble del diálogo, porque toda obra conversa consigo misma, y todo autor conversa simultáneamente con su obra, con un público potencial, consigo mismo, y en última instancia con su propia lectura que lo desdobra. Es el sentido del concepto de *verdad* que propone Averroes, un conocimiento acumulativo, que se manifiesta a través de las propias dificultades que plantea, y que com-

parece ante nosotros como incuestionable e irreductible. El proverbio LXXXV de Machado sintetiza esta misma necesidad de que la verdad sea un consenso, una búsqueda compartida, al tiempo que rechaza la posibilidad de univocidad de la misma:

¿Tu verdad? No, la Verdad,
y ven conmigo a buscarla.
La tuya guárdatela.

Podríamos decir que todo escritor, que toda escritura, se encuentra en ese espacio que media entre las personas, un tercer espacio donde la diferencia puede entrar en comunicación. Toda escritura es un borrado de la propia identidad. O en palabras de Juan de Mairena: «de los diarios íntimos decía mi maestro que nada le parecía menos íntimo que esos diarios» (Machado, 1998a: 244).

15.4. Distanciamiento autorial

Más allá del desdoblamiento que implica toda escritura, de la difuminación que el autor experimenta a través de su obra, encontramos formas de distanciamiento autorial explícitas que pretenden marcar un límite lúdico o no entre la voz del autor y la voz enunciativa a través de la que discurren sus escritos. Podríamos establecer tres formas básicas y elementales de recrear esta distancia: el pseudónimo, el apócrifo y el heterónimo. Simplificando mucho esta realidad podríamos decir que estas tres formas de distanciamiento se corresponden con tres grados de lejanía entre el autor y la voz enunciativa. En un primer grado encontraríamos el pseudónimo. A través de él se pretende un ocultamiento de la identidad real, sin que eso tenga por qué suponer que la voz autorial entra en diálogo, juego o contradicción con la voz enunciativa. Muchas veces la censura, los prejuicios, o los deseos de venganza anónima están detrás de este recurso. El pseudónimo ha sido el medio a través del cual grandes nombres como Fernán Caballero, Juan Pérez de Munguía, George Sand o Johannes Climacus han dejado hablar a sus autores. No pasamos por alto que el mero hecho de usar un pseudónimo crea una distancia de facto con los autores «empíricos»: Cecilia Böhl de Faber, Larra, la baronesa Dudevant o Kierkegaard no se «corresponden» con sus respectivos pseudónimos, mucho más si partimos de la base de que, como hemos dicho, todo autor está desdoblado o escindido desde el propio ejercicio de la escritura. Esta distinción, como cualquier taxonomía, está sometida a reduccionismos y pequeñas mentiras útiles para la vida, parafraseando a Nietzsche.

Al pseudónimo deberíamos sumar el anónimo como fórmula consciente y premeditada de proteger la identidad del autor. Así, *Una mujer en Berlín* sigue siendo publicada como una obra anónima por petición de la autora, que vio como su relato de los estertores de la Segunda Guerra Mundial provocaban el rechazo iracundo de muchos de sus compatriotas.

En un segundo nivel de distanciamiento nos encontramos con el apócrifo. A través de él el autor real pretende complementar, matizar o subrayar su propia voz. El caso más cercano en nuestras letras es el de Antonio Machado. Si su padre, Demófilo, era un pseudónimo evidente de otra identidad, enmascarada bajo la modestia o la conciencia de que los temas a tratar eran más propios del pseudónimo, Antonio elabora con Juan de Mairena uno de los grandes pensadores del siglo xx español, precedido y acompañado de su maestro Abel Martín. Con un calado filosófico más explícito y una gran preocupación por el metalenguaje, Juan de Mairena es un auténtico conversador: conversa con sus alumnos, consigo mismo, con nosotros, con el propio Machado. En la complementariedad de ambas voces vemos crecer el humanismo machadiano. En este caso, como en todo buen diálogo, no hay síntesis, sino sinergia.

En su furor dialógico, Mairena crea a Jorge Meneses, más cerca de la heteronimia que del pseudónimo. Jorge Meneses entra en clara contradicción con Mairena, estética y por lo tanto ideológicamente. Suscita interés pensar hasta qué punto su aparición complementa al propio Machado, a través de un lirismo casi mesiánico que Mairena no le permitiría. La preocupación de Machado por la otredad es recurrente en toda su obra:

En último término [cuenta Mairena que decía su maestro Abel Martín], debemos reparar en nuestra íntima heterogeneidad, en la incurable otredad que en nosotros padece lo uno, para el caso de que no hubiera más alma que la nuestra. Y no acercarnos nunca al gran Uno, olvidando al gran Otro. (Machado, 1998b: 254)

El tercer grado de distanciamiento lo encontraríamos teóricamente en los heterónimos. Según el *Diccionario de términos literarios*:

A heteronimia presupón a figuración duna instancia autorial que se desdobra do autor empírico mediante a postulação duna identidade propia e diferenciada dende o ponto de vista dos trazos biográficos, ideológicos, estéticos e também literários. O reconhecimento do heterónimo depende, pois, da sua funcionalidade como autor dum determinado corpus textual concreto. (Diterli)

Fernando Pessoa fue el primero que usó el término heterónimo con esta acepción. Sin embargo, en la famosa carta a su amigo Adolfo Casais Monteiro Pessoa afirma:

Pus no Caeiro todo o meu poder de despersonalização dramática, pus em Ricardo Reis toda a minha disciplina mental, vestida da música que lhe é própria, pus em Álvaro de Campos toda a emoção que não dou nem a mim nem... vida... a origem mental dos meus heterónimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação. Estes fenómenos... mentalizaram-se em mim; quero dizer, não se manifestam na minha vida prática, exterior e de contacto com outros; fazem explosão para dentro e vivo-os eu a sós comigo; ...assim tudo acaba em silêncio e poesia.

Y el alter ego de Pessoa, Bernardo Soares, afirma en el *Livro do Desassossego*:

Criei em mim várias personalidades. Crio personalidades constantemente. Cada sonho meu é imediatamente, logo ao aparecer sonhado, encarnado numa outra pessoa, que passa a sonhá-lo, e eu não.

Para criar, destruí-me; tanto me exteriorizei dentro de mim, que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários actores presentando várias peças. (Citado en Apolinário, 2000: 530)

Luisa Trías Folch defendió en su tesis doctoral que el uso de la heteronimia de Pessoa consistía más en artesanía estética que en un verdadero distanciamiento (Trías, 1983).

En cierta medida consideramos que es así. El desdoblamiento autorial de Pessoa está atravesado por el espíritu romántico del individuo que trasciende su yo, que se funde y se confunde con todos y con el todo. Un deseo extático e íntimo de conflagración universal, frente a la distancia machadiana, a la rigurosa concepción del otro en su otredad. De alguna forma la falta de distancia entre Pessoa y sus heterónimos, la identificación del todo con el todo, nos recuerda a Artaud cuando afirma: «No concibo la obra separada de la vida» (Artaud, 1972: 9). Si nos atenemos a la distancia necesaria para recrear la alteridad de algún modo, existe una equidistancia entre el par de autores Artaud-Brecht y Pessoa-Machado. Es la misma que media entre empatía e identificación.

15.5. Conclusión: entre la identificación y la empatía

Este carácter dialógico, polifónico o agónico de la escritura que hemos venido apuntando tiene un fuerte componente teatral o dramático. Según Arendt, «este es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; solo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás» (2005: 216).

Consideramos que en las posibilidades dramáticas de la escritura radica gran parte de su capacidad para generar empatía, frente a la identificación que encontramos en el yo lírico. Es muy ilustrativa (aunque la cita sea extensa) la conversación que Jorge Meneses sostiene con Juan de Mairena:

MENESES: Me refiero al poeta lírico. El sentimiento individual, mejor diré: el polo individual del sentimiento, que está en el corazón de cada hombre, empieza a no interesar, y cada día interesará menos. La lírica moderna, desde el declive romántico hasta nuestros días (los del simbolismo), es acaso un lujo, un tanto abusivo, del hombre manchesteriano, del individualismo burgués, basado en la propiedad privada. El poeta exhibe su corazón con la jactancia del burgués enriquecido que ostenta sus palacios, sus coches, sus caballos y sus queridas. El corazón del poeta, tan rico en sonoridades, es casi un insulto a la afonía cordial de la masa, esclavizada por el trabajo mecánico. La poesía lírica se engendra siempre en la zona central de nuestra *psique*, que es la del sentimiento; no hay lírica que no sea sentimental. Pero el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales, o que pretenden serlo. Cuando el sentimiento acorta su radio y no trasciende del yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete. Tal es el sentimiento burgués, que a mí me parece fracasado, tal es el fin de la sentimentalidad romántica. En suma, no hay sentimiento verdadero sin simpatía, el mero *pathos* no ejerce función cordial alguna, ni tampoco estética. Un corazón solitario –ha dicho no sé quién, acaso Pero Grullo– no es un corazón; porque nadie siente si no es capaz de sentir con otro, con otros... ¿Por qué no con todos?

MAIRENA: ¡Con todos! ¡Cuidado, Meneses!

MENESES: Sí, comprendo. Usted, como buen burgués, tiene la superstición de lo selecto, que es la más plebeya de todas. Es usted un cursi.

MAIRENA: Gracias.

MENESES: Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario. Pero no divaguemos. Hay una crisis sentimental que afectará a la lírica, y cuyas causas son muy complejas. El poeta pretende cantarse a sí mismo, porque no encuentra temas de comunión cordial, de verdadero sentimiento. Con la ruina de la ideología romántica, toda una sentimentalidad, concomitantemente, se viene abajo. Es muy difícil que una nueva generación siga escuchando nuestras canciones. Porque lo que a usted le pasa, en el rincón de su sentir, que empieza a no ser comunicable, acabará por no ser nada. Una nueva poesía supone una nueva sentimentalidad, y esta, a su vez, nuevos valores. Un himno patriótico nos conmueve a condición de que la patria sea para nosotros algo valioso; en caso contrario, ese himno nos parecerá vacío, falso, trivial o ramplón. Comenzamos a dudar insinceros a los románticos, declamatorios, hombres que simulan sentimientos, que, acaso, no experimentaban. Somos injustos. No es que ellos no sintieran; es, más bien, que nosotros no podemos sentir con ellos. No sé si esto lo comprende usted bien, amigo Mairena.

(Machado, 1989: 366-367).

El cambio de los tiempos al que alude Machado a través de Jorge Meneses podemos verlo claramente ejemplificado en el caso de la copla española, donde encontramos dos tiempos claramente diferenciados y que coinciden a grandes rasgos con la era de las catástrofes, copla trágica (1914-1952), y la edad de oro, copla ligera o sentimental, de esta fecha en adelante, siguiendo la división temporal que realiza Hobsbawm de la historia de Europa (2012).

La necesidad de que el arte se ajuste a los tiempos ha sido señalado por Baudelaire con su famoso lýtote: «No tenéis derecho a despreciar el presente», lo hemos visto en Brecht cuando afirma: «Todo cambia y solo es válido para su tiempo», y es la máxima que el grupo secesionista austriaco grabó en la entrada de su sede en Viena: «A cada tiempo, su arte; a cada arte, su libertad». Por lo tanto estos dos momentos son síntoma de dos procesos históricos, de dos sociedades diferentes.

En la copla trágica, la temática y el modelo narrativo están emparentados con la estructura teatral. Los protagonistas están fuertemente situados, contextualizados, y desde este reconocimiento de la diferencia se hace posible la verdadera empatía y, por lo tanto, el sueño de comunidad. Es una copla eminentemente agónica, dialógica.

En su segunda etapa, a principios de los años cincuenta, nos encontramos con otra copla, no ya la copla de «personajes o tipos», sino la copla «sentimental», que tendrá su máxima intérprete en Rocío Jurado. Esta inevitable ruptura temática en la que los personajes dejan paso a un yo lírico que vierte sus sentimientos modifica también las

posibilidades de recepción de la copla: la distancia es sustituida por la identificación.

En esta copla sentimental encontramos un proceso de ensimismamiento: la otra, Maricruz, la Lirio, La Parrala, Antonio Vargas Heredia, el soldado de Magnolia o el marinero de Tatuaje, son sustituidos por un yo lírico que desgana sus sentimientos, sus amarguras, pero desgarrándolos del espacio, esencializándolos. Desaparece la fuerte contextualización espacial y, en gran parte, el carácter dialógico de la primera copla. Dicho de otro modo: lo público es finalmente sometido a lo privado.

15.6. Implicaciones didácticas

El fin último de la educación literaria debe ser la formación de lectores críticos, de ciudadanos. Más que una mera retahíla de contenidos, los textos literarios deben articularse con la realidad del alumnado, funcionar como herramientas de reflexión, como anclaje del conocimiento del mundo.

Aproximarnos a los mecanismos de distanciamiento en la creación literaria, comprender los grados de separación que median entre el autor y su obra y entre esta y el lector espectador puede ser un excelente punto de partida desde el que reflexionar sobre la otredad, sobre la distancia evidente y necesaria que debemos comprender y respetar para poder empatizar con el otro. La alteridad nos permite desvincular al individuo de la masa, de un espacio sin espacio, borrado por el tiempo frenético del presente. La modernidad consiste en esa destrucción del espacio en favor del tiempo. Y sin espacio el ser humano pierde su capacidad de relación, pierde su ser político. Una toma de conciencia del distanciamiento creativo y de recepción puede ayudarnos también a reflexionar sobre la necesidad de construir espacio público, lugares de diálogo, de consenso y de disenso. Creemos que las obras de Brecht, de César Vallejo, de Machado o de Fernando Pessoa conforman un corpus excelente con el que abordar la problemática de la empatía y la identificación, de lo mismo y lo diferente. Una vez comprendido que dialogar no tiene por qué resolverse en consenso o síntesis de las partes, el diálogo que establezcamos con la obra literaria puede ser la plataforma desde la que dialogar creativamente con la realidad.

Referencias bibliográficas

- Althusser (1967). «El «piccolo», Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)». En: *La revolución teórica de Marx* (págs. 107-125). México: Siglo XXI.
- Apolinário, A. (2000). «El primer Modernismo». En: Gavilanes, J. L.; Apolinário, A. (eds.). *Historia de la literatura portuguesa* (págs. 517-546). Madrid: Cátedra.
- Arendt, H. (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- Artaud, A. (1972). *El ombligo de los limbos. El pesanervios*. Buenos Aires: Aquarius.
- (1998). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta.
- Averroes (2004). *Sobre el intelecto*. Madrid.
- Bloch, E. (2007a). *El principio Esperanza* (vol. 1). Madrid: Trotta.
- (2007b). *El principio Esperanza* (vol. 2). Madrid: Trotta.
- (2014). *El principio Esperanza* (vol 3). Madrid: Trotta.
- Borges, J. L. (2011). *Cuentos completos*. Barcelona: Lumen.
- Brecht, B. (2006). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra.
- Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Carreño, M. (2015). «La copla y sus protagonistas». *Tonos Digital*, 19.
- Colli, G. (1987). *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Hobsbawm, Eric. (2012). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Löwith, K. (2008). *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*. Buenos Aires: Katz.
- Machado, A. (1998a). *Juan de Mairena* (vol. 1). Madrid: Cátedra.
- (1998b). *Juan de Mairena* (vol. 2). Madrid: Cátedra.
- (1989). *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- Pessoa, F. (1998a). *42 poemas*. Madrid: Mondadori.
- (1998b). *Poemas de Álvaro de Campos*. Madrid: Hiperión.
- Rodríguez, J. C. (2012). *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Trias Folch, L. (1983). *Fernando Pessoa: sensacionismo y heteronimia* (tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.

Autoría

MARÍA ASUNCIÓN BARRERAS. Doctora en Filología Inglesa, profesora titular de la Universidad de La Rioja. Ha dado clase en los grados en Estudios Ingleses y Educación Primaria e Infantil, así como en los programas de doctorado del Departamento de Filologías Modernas con Mención de Calidad (MEC 2003-00269) y Mención hacia la Excelencia (BOE, 20 de octubre 2011). Ha sido ponente en diversos congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas como *RESLA*, *Miscelanea. A Journal Of English and American Studies* o *Cognitive Semantics*. Es autora de varios libros de investigación y miembro del consejo de redacción de revistas, como *Contextos Educativos*, *Journal of English Studies* y *Revista Interuniversitaria de Formación de Profesorado*.

MARIE-HÉLÈNE BUSINE SOUBEYROUX. Catedrática de Civilización Española y miembro del laboratorio Interacciones Culturales y Discursivas de la Universidad François Rabelais de Tours (Francia). Se dedica a la historia cultural. Publicó en Francia y en España unos veinte artículos sobre educación y sociedad en La Rioja y en España. Es autora de dos monografías: *Alfabetización, educación y sociedad en Logroño en tiempos de Espartero (1833-1875)* (Universidad de La Rioja, 1999) y *Educación y regeneración. Maestros, escuelas, revistas en La Rioja (1875-1910)* (Instituto de Estudios Riojanos, 2015). Dirigió, con Jean-Claude Seguin, *Image et éducation. Actes du 7^{ème} congrès du Grimh* (Lyon, Le Grimh/LCE, 2011). En 2015 colaboró en dos libros colectivos: Solange Hibbs Lissorgues y Carole Filière (dir.), *Los discursos de la ciencia y la literatura en España (1875-1906)* (Editorial Academia del Hispanismo), y José Luis Gómez Urdáñez (dir.), *Aldeanueva histórico* (Universidad de La Rioja-Aldeanueva).