

Nexos culturales en el mundo hispánico

Ni de aquí ni de allá

Kyra A. Kietrys
Lucas A. Marchante-Aragón
Juan Antonio Perles Rochel
Sara Robles Ávila
Adam L. Winkel (eds.)



UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

| uma.es

umaeditorial 
Universidad de Málaga

Kyra A. Kietrys
Lucas A. Marchante-Aragón
Juan Antonio Perles Rochel
Sara Robles Ávila
Adam L. Winkel (eds.)

Nexos culturales en el mundo hispanico

Ni de aquí ni de allá



Asociación de Humanidades Hispánicas

umaeditorial 
Universidad de Málaga

Málaga
2023



umaeditorial 
Universidad de Málaga

© Kyra A. Kietrys, Lucas A. Marchante-Aragón, Juan Antonio Perles Rochel, Sara Robles Ávila, Adam L. Winkel (eds.), para esta edición

© De los autores, para esta edición

© De unai, Adobe Stock (#479772671), Imagen de la cubierta

© UMA Editorial. Universidad de Málaga
Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de Teatinos)
29071 - Málaga

www.umaeditoria.uma.es

ISBN: 978-84-1335-287-9



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Dedicamos este volumen a las doctoras Mary Ann Dellinger, Ellen Mayock y Beatriz Trigo. Como responsables de la organización del VII Congreso de la AHH en Santiago de Compostela en 2014, establecieron la nueva tradición de afiliar nuestro congreso a una institución universitaria.

Sirva esta dedicatoria para agradecerles su gran labor con la AHH durante tantos años y por todo lo que han aportado, y siguen aportando, a las humanidades hispánicas.

ÍNDICE

	<i>Página</i>
Prefacio	
<i>Carmen T. Sotomayor</i>	3
Introducción	
<i>Los editores</i>	4
I. TRADUCCIONES Y TRANSFORMACIONES	
1.1 Toward A Limited Pluralist Approach To Translation: Translating José Isaacson's <i>La Realidad Metafísica de Franz Kafka</i>	
<i>Mark Frisch</i>	11
1.2 Transnational remakes: Hollywood traduce el cine hispanoamericano reciente	
<i>Ana M. López-Aguilera</i>	26
1.3 La transculturalidad en el centro: el tercer espacio en la enseñanza de lengua extranjera	
<i>Gorka Bilbao Terreros</i>	42
II. PROTAGONISTAS Y TRAYECTORIAS	
2.1 Dialéctica, justicia y educación en <i>La gallina ciega</i> de Max Aub	
<i>Andrés Villagrà Álvarez</i>	57
2.2 La Habana en el recordador impenitente Mario Conde	
<i>José Jesús Osorio</i>	74

2.3 Ecos de la ficción de espionaje internacional en Pérez-Reverte: de <i>El maestro de esgrima</i> a <i>El italiano</i> <i>Emilio Ramón García</i>	92
---	----

2.4 «La niña de fuego»: empoderamiento y transformación en <i>Motomami</i> (2022) de Rosalía <i>María del Mar López-Cabrales</i>	110
--	-----

III. LECTORES Y ESCRITURA

3.1 La desquijotización del lector <i>Olga Godoy</i>	127
--	-----

3.2 Leyendo entre paréntesis: lo fantasmagórico en <i>Corazón tan blanco</i> de Javier Marías <i>Joshua M. Hoekstra</i>	143
---	-----

IV. MIGRANTES Y DISLOCADOS

4.1 «Desierto de voces desde la infancia»: la búsqueda de las raíces libanesas en Jeannette Lozano Clariond <i>Lorenza Petit</i>	162
--	-----

4.2 <i>Most Beautiful Island</i>: una película transnacional y feminista <i>Enrique Ávila López</i>	178
---	-----

4.3 Ni de aquí, ni de allá: las olas migratorias españolas a Alemania en el cine y en relatos testimoniales <i>Victor Sevillano Canicio</i>	190
---	-----

PREFACIO

La misión principal de la Asociación de Humanidades Hispánicas (AHH) es el fomento del estudio y el intercambio de conocimientos en el campo del humanismo hispánico. Este volumen recoge en sus páginas la labor investigadora de académicos dedicados al análisis y difusión de temas relacionados con lo hispánico en un sentido amplio. Su participación en este libro titulado *Nexos culturales en el mundo hispánico Ni de aquí ni de allá* es el resultado del cuidado desarrollo posterior de una selección de ponencias presentadas en el X Congreso de la AHH en colaboración con la Universidad de Málaga. Este congreso retomó el IX congreso de la AHH (Universidad de Extremadura- Cáceres 2018) después de muchos retos nacidos de la pandemia comenzada en 2020. Por eso, como presidenta de la AHH, considero que es muy importante, desde este prefacio, agradecer el esfuerzo conjunto de todos los organizadores y participantes en este X congreso de junio de 2022.

El trabajo bien hecho, bien hecho está. Editar una colección de ensayos dedicados al estudio de temas hispánicos es una labor gratificante pero que no por ello deja de ser compleja y laboriosa. Los editores de este volumen, Kyra A. Kietrys, Adam L. Winkel y Lucas A. Marchante-Aragón (todos miembros de la junta directiva de la AHH) han colaborado con Sara Robles Ávila y Juan Antonio Perles Rochel (nuestros estimados anfitriones de la UMA) para presentar este selecto volumen de artículos con el que desde la Asociación de Humanidades Hispánicas queremos animar a sus lectores a continuar este fructífero diálogo en congresos posteriores de la AHH. El productivo intercambio académico que se genera durante los congresos de la AHH es parte de las señas de identidad de los mismos, a las que se unen el interés cultural que ofrecen y la fecunda red de relaciones profesionales y personales a los que estos congresos invitan.

Carmen T. Sotomayor
Presidenta de la Asociación de Humanidades Hispánicas
Profesora emérita de la UNC Greensboro, Carolina del Norte, EE.UU.
octubre 2023

INTRODUCCIÓN

El presente volumen recoge doce trabajos cuyo contenido gira en torno a los lugares de confluencia cultural y los contextos y posicionamientos cambiantes en la producción cultural del mundo hispánico, ya sea en sus lugares de origen como en sus diásporas. Los artículos aquí incluidos —tras un minucioso proceso de revisión por pares— son una selección de las versiones extendidas de las ponencias presentadas en el X Congreso Internacional que la Asociación Hispánica de Humanidades organizó en junio de 2022 en colaboración con la Universidad de Málaga (España).

Los capítulos de este volumen, cuyos contenidos abarcan formas de producción cultural tan variadas como la novela, el cine, la música, la traducción, o la cultura en el aula, se han organizado en cuatro secciones: traducciones y transformaciones; protagonistas y trayectorias; lectores y escritura; y migrantes y dislocados.

Dentro de la sección *Traducciones y transformaciones* se incluyen tres trabajos; en el primero de ellos Mark Frisch reflexiona sobre la traducción en «Toward A Limited Pluralist Approach To Translation: Translating José Isaacson's *La Realidad Metafísica de Franz Kafka*», donde, a través de la lectura que hace de la obra del escritor checo, se puede apreciar la propia concepción de Isaacson sobre la poesía. Frisch reconoce aplicar en su tarea traductológica un acercamiento plural, que considera la base del postmodernismo. Valiéndose de las discusiones teóricas de Borges, Ortega, Nida y Grossman, así como de su conocimiento adquirido en las traducciones que ha llevado a cabo, Frisch define ciertas perspectivas, valores, ideas y conceptos que representarían este enfoque plural que defiende y donde los contextos e ideas sociales y culturales, las consideraciones filosóficas y el lenguaje que un traductor selecciona serán esenciales para la trasmisión de las ideas del autor. Para Frisch, los traductores interpretan cualquier trabajo que traducen.

Siguiendo en el ámbito de la traducción, Ana M. López-Aguilera presenta «Transnational remakes: Hollywood traduce el cine hispanoamericano reciente», donde ofrece argumentos para abordar la línea de investigación *remake*-traducción analizando, a

partir de un conjunto de originales estrenados a partir del año 2000, cómo traduce el mercado cinematográfico estadounidense el cine hispanoamericano reciente. La labor traductológica se basa bien en la “domesticación”, basada en la adaptación de elementos extraños por incomprensibles o desacomodados del filme hispano a la versión norteamericana; bien en la “extranjerización”, que mantiene los datos de origen en la versión de destino. La autora en su estudio pasa revista a los procedimientos que se emplean en los casos de análisis, otorgándole un interés especial a las áreas concretas de domesticación, en concreto a la representación realista de la violencia, las referencias al contexto socio-histórico local, y la crítica del capitalismo y de la globalización financiera.

En otro ámbito, el de la enseñanza de la lengua y la cultura a alumnos extranjeros, en el estudio «La transculturalidad en el centro: el tercer espacio en la enseñanza de lengua extranjera», Gorka Bilbao Terreros reflexiona sobre nuevos modelos teóricos y metodológicos para la enseñanza de lenguas extranjeras que priman el componente social y cultural más allá de los puramente lingüístico-comunicativos, y con los que, gracias al aporte de herramientas críticas y estrategias lingüísticas, el alumno pueda acceder a un denominado “tercer espacio” que supere la L1 y la L2 y lo dimensione hacia comunidades híbridas que los capacite para comprender identidades y usos culturales diversos y variados. Basándose en una experiencia con alumnos de nivel intermedio-avanzado de la Universidad de Princeton, la investigación explora la construcción de representaciones de identidades nacionales y de género a partir de la creación de un tercer espacio donde examinar esas nociones identitarias desde una perspectiva abstracta que permita dilucidar el papel de la lengua en el desarrollo de esas representaciones.

La sección *Protagonistas y trayectorias* ofrece cuatro estudios centrados en el proceso deambulatorio, tanto geográfico como histórico, de unos personajes individuales –a veces reales y a veces ficticios– que reflexionan sobre su lugar en el mundo y su sociedad. Así pues, en «Dialéctica, justicia y educación en *La gallina ciega* de Max Aub» Andrés Villagrà Álvarez considera el diario del escritor exiliado como un manifiesto de las razones para la imposibilidad del retorno permanente del escritor a la España del final del franquismo. Publicada en el año de la muerte del autor en 1972, y tras su breve estancia en la España de 1969, la obra documenta un

viaje hostil en el tiempo y en el espacio. Enfrentado con la realidad social y política de una España separada treinta años de su última experiencia de ella, Aub —dice el autor del artículo— no solo exige una revisión cultural e histórica que incluya el legado de los exiliados, sino también certifica la incompatibilidad ideológica generacional entre el exiliado republicano y las juventudes progresistas del tardofranquismo que promueven pragmáticamente una reconciliación nacional.

La confrontación del pasado y la realidad actual del protagonista se muestra también en «La Habana en el recordador impenitente de Mario Conde». En este estudio, José Jesús Osorio examina cómo el personaje detectivesco de Leonardo Padura ofrece una perspectiva doble de la realidad posrevolucionaria en su vagar por el espacio y la historia reciente de la capital cubana. El autor identifica un ir y venir del personaje principal que por un lado se desenvuelve en los escenarios decadentes donde investiga los crímenes; y que por otro se debate en el tiempo entre la nostalgia de un pasado aparentemente mejor y la leve aceptación de un futuro esperanzador.

El protagonista itinerante que es en cierto modo ejecutor del poder de un estado aparece también en el siguiente artículo. En este caso no se trata de detectives, sino de espías. En «Ecos de la ficción de espionaje internacional en Pérez-Reverte: de *El maestro de esgrima* a *El italiano*» Emilio Ramón García traza la historia de las novelas de espías en Europa occidental para examinar la progresión de los personajes en las novelas de Arturo Pérez-Reverte. Considera aquellos que se inician en el espionaje a regañadientes en *El maestro de esgrima* (1988) hasta los de las últimas novelas en las que el espionaje no es el tema principal, como ocurre en *El italiano* (2021). Concluye que estas últimas presentan un tono general que se aleja de las ideas de los clásicos autores de novelas de espías para hacer énfasis en otros valores perez-revertianos como la lealtad y el honor entre combatientes.

Finalmente, la consideración de este viaje del individuo que examina su lugar dentro del mundo que le rodea es apreciable también en el trabajo de María del Mar López-Cabrales sobre uno de los objetos culturales más atrevidos de los últimos años: el tercer disco de Rosalía, *Motomami* (2022). En «“La niña de fuego”. Empoderamiento y transformación en *Motomami* (2022) de Rosalía»,

López-Cabrales repasa el disco canción por canción para demostrar cómo las nuevas composiciones de la artista muestran a una mujer que, desenvolviéndose en una parte del mundo de la música actual dominado por hombres, ofrece un movimiento veloz hacia delante con un autorretrato empoderado que sirve de contrapeso al machismo y la misoginia que es común en estos géneros musicales. Si en sus discos anteriores Rosalía se presentó como una mujer que sufría por la muerte (*Los ángeles* [2017]) o por el amor (*El mal querer* [2018]), según López-Cabrales, *Motomami* revela a una Rosalía capaz de pasar por encima de todo gracias a un proceso de transformación; una transformación fruto de un deseo de autoconocimiento y evolución hacia el futuro al ser consciente de lo efímero de la fama. Con referencias a otras cantantes latinas que han utilizado sus composiciones para empoderar a las mujeres, López-Cabrales contextualiza la última oferta de Rosalía como disco tanto de transformación como transformador, que dejará marca en la música popular internacional.

La tercera sección del volumen, titulada *Lectores y escritura*, abre con el estudio de Olga Godoy titulado «La desquijotización del lector», en el que la autora repasa la progresión descendente de falta de juicio de personajes lectores que no son Alonso Quijano en la primera parte de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. Cervantes presenta a estos personajes lectores, quienes creen literalmente en las fuentes fiables para ellos, al/la lector/a de la novela para que este/a se distancie de los personajes y así se produzca su desquijotización, el efecto contrario de la quijotización del protagonista. Godoy identifica momentos en el texto en los cuales otros personajes —por ejemplo, el canónigo, el cura, el ventero y el barbero— expresan una creencia ciega en el tipo de lectura que cada uno considera verídico e incuestionable, lo cual debe servir como ejemplo al/la lector/a de la novela de una falta de pensamiento crítico. Así, Cervantes deja espacio para que el/la lector/a desacredite a estos personajes y llegue a sus propias conclusiones, un aspecto que refuerza a *El Quijote* como obra moderna y universal.

Esta sección cierra con el estudio de Joshua M. Hoekstra, «Leyendo entre paréntesis: lo fantasmagórico en *Corazón tan blanco* de Javier Marías», en el que conecta estudios anteriores sobre la novela que examinan la presencia del fantasma con un análisis de la técnica narrativa que emplea Marías para crear ese ambiente literario

fantasmagórico. Hoekstra analiza el uso repetido y variado de los paréntesis a lo largo de la novela apoyándose en las teorías derridianas sobre el lenguaje y la escritura para explorar la idea del texto como cuerpo moldeado tanto estructural como temáticamente. Plantea que los paréntesis que figuran en abundancia a lo largo de la novela acaban proporcionando sombras espectrales que revelan secretos no solo del protagonista sino también de la historia.

La última sección sobre *Migrantes y dislocados* está compuesta por tres capítulos sobre el movimiento a través de fronteras y del choque que resulta cuando una persona se encuentra viviendo entre dos culturas. Estos tres ensayos capturan la esencia del tema del volumen, *Nexos culturales en el mundo hispánico*, al indagar en las consecuencias personales y sociales de dejar nuestros países de origen por las razones que sean y por el tiempo que sea. Lorenza Petit, en su artículo «Desierto de voces desde la infancia: la búsqueda de las raíces libanesas en Jeannette Lozano Clariond», realiza un importante trabajo de contextualización de la obra, tanto poética como narrativa, de esta escritora mexicana de origen libanés. Para Petit, quien justifica su análisis de la obra de Lozano Clariond por la escasa atención que las escritoras de origen árabe han recibido por parte de la crítica latinoamericana, esta escritora «representa la experiencia de la migración y del exilio desde la perspectiva femenina» y «nos permite tener una visión más amplia de las escrituras relacionadas con las migraciones árabes al continente americano». Aunque el foco del análisis de la obra de Lozano Clariond es panorámico, fundamentalmente, el artículo se centra en su obra narrativa *Cuaderno de Chihuahua* (2013). En este texto multilingüe la autora identifica y describe una evidente tensión entre la intención de reflejar lo «transfronterizo» y el orgullo y respeto por lo que ella identifica como cultura material libanesa.

Enrique Ávila López nos ofrece una interpretación de la obra de la directora española Ana Asensio en «*Most Beautiful Island: una película transnacional y feminista*». Para el autor, la «transnacionalidad» se debe a la ubicación de la trama en la isla neoyorquina de Manhattan y del uso mayoritario de la lengua inglesa. Las características fundamentales de esa transnacionalidad residen en una suerte de dislocación cosmopolita, adecuada al espacio en el que transcurre la trama, y la hibridez de géneros que presenta, pues en la película se combinan una perspectiva personal

con el documental, dos géneros diametralmente opuestos entre sí. La cuestión feminista para Ávila López radica en el uso del cuerpo femenino «no como componente erótico sino precisamente como forma subversiva de visualizar el desamparo en el que se encuentran muchas inmigrantes».

Finalmente, Víctor Sevillano Canicio presenta un interesante e ilustrativo trabajo sobre la historia de la emigración española reciente en su artículo «Ni de aquí ni de allá: las olas migratorias españolas a Alemania en el cine y relatos testimoniales». Para ello, identifica dos momentos históricos en los que la precaria situación económica de España ha dado como resultado un movimiento considerable de trabajadores hacia Alemania: la migración de entre 1960 y 1973 y la que aparece a partir de 2010 cuando la crisis financiera de 2008 produce unas insoportables tasas de paro juvenil. Dentro de estos parámetros temporales, el autor selecciona y contrasta cuatro productos culturales, relatos testimoniales de la época y dos películas, que sirven para ilustrar y contrastar las diferentes circunstancias y consecuencias que se producen no solo a nivel textual sino también en qué manera esos relatos se incorporan a la «memoria cultural a nivel colectivo» siguiendo los preceptos establecidos por Astrid Erll en su libro *A Memory of Culture* (2011).

La colección de artículos en *Nexos culturales en el mundo hispánico: ni de aquí ni de allá*, pues, quiere dar fe de la riqueza cultural creada por la conexión, y casi más por la búsqueda de ella, en el amplio y diverso panorama de las culturas hispánicas tanto en sus lugares de origen como en su deambular por el mundo.

No podemos dejar de agradecer la colaboración de un dedicado grupo de colaboradores y colaboradoras que, con una atención exquisita, han servido como árbitros anónimos para la selección del conjunto de trabajos aquí recogidos. Labores como esta, junto con la de los investigadores e investigadoras que aquí publicamos, son esenciales para la difusión de las ideas y la promoción del diálogo académico.

Los editores

I.

**TRADUCCIONES Y
TRANSFORMACIONES**

**TOWARD A LIMITED PLURALIST APPROACH TO
TRANSLATION: TRANSLATING JOSÉ ISAACSON'S
*LA REALIDAD METAFÍSICA DE FRANZ KAFKA***

Mark Frisch

Duquesne University

The Argentine, José Isaacson, a prominent poet and essayist who recently died, wrote a remarkably thoughtful and insightful prose work, *La realidad metafísica de Franz Kafka* (*The Metaphysical Reality of Franz Kafka*). Isaacson's analysis of how we still struggle with the same social and cultural issues that Kafka confronts within his work, Isaacson's fluidity with the philosophical ideas and critiques underpinning Kafka's writings, and his dexterity in showing that they are our problems as well make both Kafka's and Isaacson's works very relevant. His ability to weave together Kafka's stories with his diary entries and his life offer perceptive and unique insights into how Kafka affirms that there are different realities and that he wanted his work to be read on a metaphysical realm. This perspective speaks to how Kafka's Jewish heritage influenced his writing. At the same time, Isaacson's reading of Kafka provides insight into Isaacson's poetry. After reading *La realidad metafísica de Franz Kafka*, I decided that the work deserves to be translated into English so it could reach a larger audience.

I proceeded to translate this work and have revised it numerous times. I am currently working on my sixth revision. I have given some thought to what theoretical approaches or methods have governed my translation work. I concluded that it is the same approach that I bring to literature in general and literary criticism, a limited pluralist approach, which, in my opinion, is the foundation for Postmodernism. In this paper, first I will explain exactly what a limited pluralist methodology entails, illustrate how Jorge Luis Borges, José Ortega y Gasset, Eugene Nida, and Edith Grossman express perspectives, opinions and ideas that correlate with a limited pluralist perspective although often using different terminology. Then I will discuss how my own approach to the translation I am working on fits into the limited pluralist model.

In its foundation, a limited pluralism engages questions about knowledge and what we can know with certainty. It argues that universal concepts such as truth, objectivity, beauty in a work of art, questions of meaning, and purpose in our lives, the existence or

non-existence of God or of a divine being, the one correct sacred text, certainty in interpreting complex texts, knowledge about the order of the cosmos, etc., may exist but are beyond our understanding as human beings. Any answers are at best subjective and unknown with real certainty. A healthy skepticism and a sense of humility are critical to this vision of the world. The pluralist constantly challenges the monists who assert certainty in these questions. It says to them, give me your best argument, and I will show you that there are other perspectives, other ways of viewing and understanding your approach. The image that is often used is that of the wheel with infinite spokes. As humans with limitations, not gods, we are in the center trying to understand our world. The spokes represent our systems, our philosophies, our religions, our constructs, individuals trying to explain and make sense of the world. We may be able to grasp a part of that outer circumference, but we will never truly answer these most important questions. The outer rim represents those ideals and that knowledge that we seek.

This approach is not nihilistic. It suggests that positive knowledge may be possible, that we should continue to create our systems, our histories, our explanations of the world, but should be aware of their limitations and realize that there may always be another perspective, another reality.¹

What does a limited pluralist perspective have to do with translation? Borges, in «Las versiones homéricas» («The Homeric Versions») says: «Ningún problema [es] tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción... El concepto de texto definitivo de un texto no corresponde sino a la religión o al cansancio» (239). («No problema is as consubstantial with literature and the modest mysteries that encompass it as those of translation. The concept of the definitive text belong only to the realms of religión and exhaustion.») The same sort of issues that literature and literary criticism confront also apply to translations. Ortega y Gasset, in his essay, «Miseria y esplendor de la traducción» («The Misery and Splendor of Translation») asserts that any translation is a utopian undertaking, but then argues that all human projects are utopian in scope:

¹ For further reading about this, see Wayne Booth, *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, Matei Calinescu, «From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought» and Mark Frisch, *You Might Be Able to Get There from Here: Reconsidering Borges and the Postmodern*.

En una reunión a que asisten profesores del Colegio de Francia, universitarios y personas afines, alguien habla de que es imposible traducir ciertos pensadores alemanes, y propone que, generalizando el tema, se haga un estudio sobre qué filósofos se pueden traducir, y cuáles no.

Parece esto suponer, con convicción, que hay filósofos y, más en general, escritores que se pueden, en efecto, traducir. ¿No es esto ilusorio? ¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico? Verdad es que cada día me acuesto más la opinión de que todo lo que el hombre hace es utópico. Se ocupa en conocer sin conseguir conocer plenamente nada. (2015: 7)

(At a gathering attended by professors from the Collège de France, along with other academics and intellectuals, someone commented that it was impossible to translate certain German philosophers and, speaking generally on the topic, suggested that a study should be conducted to determine which philosophers could be translated and which could not.

“This seems to suppose, with excessive conviction, that there are philosophers, and writers in general, who can in fact be translated. Isn’t that unrealistic?” I ventured to suggest. «Isn’t translating itself an irredeemably utopian task? The truth is that every day I resign myself more to the opinion that all human activity is utopian. We dedicate ourselves to the pursuit of knowledge without ever succeeding in knowing anything fully.)

In other words, the perfect translation, the translation that captures the rhythm, the style, the meanings of all the words, the subtleties of the original text, that represents the experiences, the emotions, the history, the social environment that the authors brought to their texts, that translation, is unattainable. This is the ideal, the goal, the knowledge, the creation that will always be beyond our reach. Nonetheless, he says that we should not despair because of that failure, but rather use it to our advantage to improve our next attempt. Both Borges and Ortega y Gasset are suggesting that the definitive text, the definitive interpretation, the definitive transfer of a literary work, or perhaps any work, from one language into a different language will never be realized, but we should give it our best attempt.

Borges, in several of his prose pieces and stories, defines an attitude that corresponds with that of a limited pluralist as well. My work with Borges’s writings has informed my own attitudes toward pluralism with limits and toward translation, as my book on Borges suggests. In his essay, «Los traductores de las 1001 Noches» («The Translators of 1001 Nights») in *The History of Eternity (Historia de la*

eternidad), Borges highlights the shortcomings of various translations of one of his favorite texts. He discusses how the translators cater to the European or American readers who possess a fascination with Orientalism and take liberties with the text that the original authors and readers did not. He describes how the French Arabist Jean Antoine Galland's translation was considered the authoritative one for many years, although he would gloss over, omit or whitewash certain descriptions or erotic suggestions that he deemed inappropriate. Borges illustrates how one of its future translators, Captain Richard Burton, would error in the opposite extreme, embellishing these erotic or «inappropriate» details. He describes how a future translator, Dr. Mardrus, would take his own liberties. He compares what the text says with what Mardrus wrote in order to ironically underscore Mardrus's arrogance toward the original text and authors:

Mardrus no deja nunca de maravillarse de la pobreza de «color oriental» de las *1001 Noches*. Con una persistencia no indigna de Cecil B. de Mille, prodiga los visires, los besos, las palmeras y las lunas. Le ocurre leer, en la noche 570: *Arribaron a una columna de piedra negra, en la que un hombre estaba enterrado hasta las axilas. Tenía dos enormes alas y cuatro brazos: dos de los cuales eran como los brazos de los hijos de Adán y dos como las patas de los leones, con las uñas de hierro. El pelo de su cabeza era semejante a las colas de los caballos y los ojos eran como ascuas y tenía en la frente un tercer ojo que era como el ojo del lince.*

Traduce lujosamente: *Un atardecer, la caravana llegó ante una columna de piedra negra, a la que estaba encadenado un ser extraño del que no se veía sobresalir más que medio cuerpo, ya que el otro medio estaba enterrado en el suelo. Aquel busto que surgía de la tierra, parecía algún engendro monstruoso clavado ahí por la fuerza de las potencias infernales. Era negro y del tamaño del tronco de una vieja palmera decaída, despojada de sus palmas. Tenía dos enormes alas negras y cuatro manos de las cuales eran semejantes a las patas uñosas de los leones. Una erizada cabellera de crines ásperas como cola de onagro se movía salvajemente sobre su cráneo espantoso. Bajó los arcos orbitales llamaban dos pupilas rojas, en tanto que la frente de dobles cuernos estaba taladrada por un ojo único, que se abrió inmóvil y fijo, lanzando resplandores verdes como la mirada de los tigres y las panteras.*

Algo más tarde escribe: *El bronce de las murallas, las pedrerías encendidas de las cúpulas, las terrazas cándidas, los canales y todo el mar, así como las sombras proyectadas hacia Occidente, se casaba bajo la brisa nocturna y la luna mágica.* Mágica, para un hombre del siglo trece, debe haber sido una calificación muy precisa, no el mero epíteto mundano del galante doctor... Yo sospecho que el árabe no es capaz de una versión «literal y completa» del párrafo de Mardrus, así como tampoco lo es el latín, o el castellano de Miguel de Cervantes. (*Obras Completas* 1987, 408-09)

Mardrus cannot cease to wonder at the poverty of the "Oriental color" of *The Thousand and One Nights*. With a stamina worthy of Cecil B. deMille, he heaps on the viziers, the kisses, the palm trees, and the moons. He happens to read, in Night 570:

They arrived at a column of black stone, in which a man was buried up to his armpits. He had two enormous wings and four arms; two of which were like the arms of the sons of Adam, and two like a lion's forepaws, with iron claws. The hair on his head was like a horse's tail, and his eyes were like embers, and he had in his forehead a third eye which was like the eye of a lynx.

He translates luxuriantly:

One evening the caravan came to a column of black stone, to which was chained a strange being, only half of whose body could be seen, for the other half was buried in the ground. The bust that emerged from the earth seemed to be some monstrous spawn riveted there by the force of the infernal powers. It was black and as large as the trunk of an old, rotting palm tree, stripped of its fronds. It had two enormous black wings and four hands, of which two were like the clawed paws of a lion. A tuft of coarse bristles like a wild ass's tail whipped wildly over its frightful skull. Beneath its orbital arches flamed two red pupils, while its double horned forehead was pierced by a single eye, which opened, immobile and fixed, shooting out green sparks like the gaze of a tiger or a panther.

Somewhat later he writes:

The bronze of the walls, the fiery gemstones of the cupolas, the ivory terraces, the canals and all the sea, as well as the shadows projected towards the West, merged harmoniously beneath the nocturnal breeze and the magical moon.

"Magical;" for a man of the thirteenth century, must have been a very precise classification, and not the gallant doctor's mere urbane adjective . . . I suspect that the Arabic language is incapable of a "literal and complete" version of Mardrus' paragraph, and neither is Latin or the Spanish of Miguel de Cervantes. (Borges, 2000)

Borges clearly believes that the liberties these translators take have gone too far. His concept of a worthwhile translation is one where the translator has liberties to change the original, but those liberties also have limits.

While a number of Borges's stories and essays have implications for translation, two of his stories in particular, «La busca de Averroes» («Averroes' Search») and «Pierre Menard, autor del *Quijote*» («Pierre Menard, Author of the *Quixote*») underscore the challenges of translation. In «Averroes' Search,» Averroes, «ignorante del

siríaco y griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción»] (OC 1987, 582-83), («not knowing the ancient Syriac and Greek languages, was working on the translation of a translation.»), a translation of Aristotle's writings. Two words at the beginning of Aristotle's *Poetics* puzzle him: tragedy and comedy. That evening, he has dinner with others at his friend Farach's house. Their wide-ranging discussion touches topics about the Koran, about roses that flowered with letters affirming the oneness of God and Mohammed as God's apostle. His colleague, Abulcásim, relates a very strange experience he had:

—Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán 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 alacenas 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 de 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.

—Los actos de los locos —dijo Farach— exceden las previsiones del hombre cuerdo.

—No estaban locos —tuvo que explicar Abulcásim—. Estaban figurando, me dijo un mercader, una historia.

Nadie comprendió, nadie pareció querer comprender. Abulcásim, confuso, pasó de la escuchada narración a las desairadas razones. (OC 1987: 585)

(One afternoon, the Islamic merchants of Sin Kalán drove me to a painted, wooden house in which many people lived. It is difficult to describe exactly what that house was. Rather it was a single room with rows of cupboards or balconies, each one on top of the other. In those cavities there were people who were eating and drinking; and at the same time, people were down on the floor and on a terrace. The people on the terrace were playing a drum and a lute, except for fifteen or twenty with crimson colored masks who were praying, singing and conversing; they were suffering imprisonment, but there was no prison to be seen; they were riding horses, but you couldn't perceive the horses; they were fighting, but their swords were reeds; a person would die, and afterwards the person would stand up.

—The actions of madmen —Farach said— exceed the previsions of the sane.

—They were not crazy —Abulcásim had to explain. —A merchant explained to me that they were representing a story.

No one understood. No one seemed to want to understand. Abulcásim, confused, switched from the narrated tale to his inept explanations.)

Averroes, a renowned scholar but the product of an environment where the concept of «theater» is nonexistent, describes tragedy as a panegyric, and comes to the conclusion that comedies are satires and anathemas. He states that both of them are quite common in his world as well. This story highlights how one's context affects one's translation.

Along these same lines, «Pierre Menard, autor del *Quijote*» also has implications for translation. The story questions what we can know, challenges monistic certainty and also questions, in particular, what we can «know» objectively of the past, and of other cultures. The narrative is a eulogistic essay written for Menard by his narrator friend. The narrator considers Menard's distinctive contribution to be a written recreation in the twentieth century of part of Chapter 22 of *Don Quijote* in its original form. The tale has implications not only for the elusiveness of truth, but also for the act of reading.

Pierre Menard's re-composition of the *Quijote* is a comment on the act of reading and of translating, and also has implications for the nature of truth. In highlighting the differences between the *Quijote* written in the seventeenth century by a Spaniard and the same piece written in the twentieth century by a Frenchman, Borges suggests that each reading of a work, and thus each translation, is different from each other and the original, and is a subjective re-creation of the text by the reader or translator. Thus, any translator interprets a work in rewriting it. The irony is especially striking when the narrator cites Cervantes' and Menard's two identical passages from Chapter 9 of the *Quijote*: «la verdad cuya madre es la historia»(OC 449), («Truth, whose mother is history»). History, the mother of truth, the suggestion of this passage is that one's time and place, one's lived experiences, and one's sense of reality, color every part of one's identity. That is something that the twentieth century Frenchman, Menard, either overlooked in undertaking his project on the *Quijote*, or he was miraculously successful in overcoming it. All of this suggests that our present context will always affect and inform our understanding of the historical past and will always affect our cross-cultural translation of works. We will never truly succeed in totally placing ourselves into another's work the way

Menard did with Cervantes. But again, because translation matters, it is important that we try.

Eugene Nida expresses qualities of translation that are very similar to what I have defined as a limited pluralist perspective. Nida begins his article, «Principles of Correspondence» by stating:

Since no two languages are identical, either in the meaning given to corresponding symbols or in the ways in which such symbols are arranged in phrases and sentences, it stands to reason that there can be no absolute correspondence between languages. Hence there can be no fully exact translations. The total impact of a translation may be reasonably close to the original, but there can be no identity in detail...One must not imagine that the process of translation can avoid a certain degree of interpretation by the translator. In fact, as D.G. Rossetti stated in 1874 (Fang 1953), «A translation remains perhaps the most direct form of commentary» (*The Translation Studies Reader*, 2021:174)

Nida affirms here that the ideal of an identical equivalent in translation is unattainable, and that all translations are to some extent interpretations as well, and says that in translating, one must seek the closest possible equivalent. He views the practice of translation as relational and defines two types of translation, «formal» and «dynamic». «Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content» (*The Translation Studies Reader*, 2021:174). Such a translation focuses on form and content literally and in a meaningful way. In poetry, a formal translation would attempt to render the structure, the syntax and idiom, content, themes, ideas, and concepts in as close an approximation as possible. Dynamic equivalence seeks a complete naturalness of expression with a focus on the audience's «relevant modes of behavior in the context of his own culture» (*The Translation Studies Reader*, 2021: p 174). The translators are less concerned with the audience knowing the cultural patterns of the source language than assuring that the translation can relate to the culture of the receiving audience. Nida emphasizes that with both translations, there are varying shades of gray. In defining what is a good or a proper translation Nida affirms a diverse vision. He states the following:

Definitions of proper translating are almost as numerous and varied as the persons who have undertaken to discuss the subject. This diversity is in a sense quite understandable; for there are vast differences in the materials translated, in the purposes of the publication, and in the needs of the prospective audience. Moreover, live languages are constantly changing, and stylistic preferences undergo continual modification.

Thus, a translation acceptable in one period is often quite unacceptable at a later time. (*The Translation Studies Reader*, 2021: 175).

Again, Nida's pluralist attitudes along with his respect for certain limits are clear here.

Edith Grossman's thoughts and ideas are also similar to Borges and Nida. Grossman, who has translated a number of Hispanic texts into English, was invited to deliver a series of lectures at Yale University on the theme, *Why Translation Matters?* These lectures have been published as a book with that title, *Why Translation Matters*. In those lectures she states that she does not espouse any specific theory of translation, but many of her perceptive comments shed light on her thoughts about specific translation issues. Those ideas often correspond with the thinking of a limited pluralist. Regarding whether translators are simply servants of the publishing industry, she replies with «a resounding yet decorous» no, and proceeds to describe what translators do:

For the most fundamental description of what translators do is that we write —perhaps rewrite— in language B a work of literature originally composed in language A, hoping that readers of the second language — I mean, of course, readers of translation— will perceive the text, emotionally and artistically, in a manner that parallels and corresponds to the esthetic experience of its first readers. This is the translator's grand ambition. Good translations approach that purpose. Bad translations never leave the starting line. (*Why Translation Matters* 2010: 9)

From these comments, clearly a translator's work is not simply mechanical and literal. Capturing the esthetic, artistic and emotional qualities of a work are a central goal. Her description of good translations as «approaching that goal» suggests that the «perfect translation» its ultimate attainment may be beyond our reach. It's an attitude that Borges, Ortega y Gasset, and Nida share and corresponds with what a limited pluralist approach would affirm.

She then goes on to describe what the translator must consider in translating, and connects translation with the act of criticism and interpretation:

The undeniable reality is that the work becomes the translator's (while simultaneously and mysteriously somehow remaining the work of the original author) as we transmute it into a second language. Perhaps *transmute* is the wrong verb; what we do is not an act of magic, like altering base metals into precious ones, but the result of a series of

creative decisions and imaginative acts of criticism. In the process of translating, we endeavor to hear the first version of the work as profoundly and completely as possible, struggling to discover the linguistic charge, the structural rhythms, the complexities of meaning and suggestion in vocabulary and phrasing, and the ambient, cultural inferences and conclusions these tonalities allow us to extrapolate. This is a kind of reading as deep as any encounter with a literary text can be. (*Why Translation Matters* 2010: 8-9)

Grossman suggests that what the translators try to do is much like what Pierre Menard does in Borges' short story. The translators totally immerse themselves in the work and attempt to express that in a different language. It is an act of reading and of literary criticism, but also with creativity, implying that the autonomy of the translated work is an offshoot of the original text and an independent, creative text in itself. Grossman later refers to Ortega y Gasset's essay on translation that refers to translation as a Utopian endeavor that is unrealizable, and discusses what fidelity to the original actually means: «In translation, the ongoing, absolutely utopian idea is fidelity. But fidelity should never be confused with literalness» (*Why Translation Matters* 2010: 67). She takes issue with Vladimir Nabokov's assertion in his translation of *Onegin* that translators should emphasize literalness in their translations. Grossman counters that «literalism is a clumsy, unhelpful concept that radically skews and oversimplifies the complicated relationship between translation and an original. The languages we speak and write are too sprawling, too unruly to be successfully contained» (*Why Translation Matters* 2010: 67). The languages, with their long cultural traditions, are so filled with variations in meanings, with slang, with subtleties and oblique references that they can never dovetail exactly. Any dictionary, when it is first published is twenty years out of date because languages are living, evolving entities. Instead, the good translation pays attention to the tone, intentions, and the level of discourse rather than being faithful to just the words or syntax. (*Why Translation Matters* 2010: 67-75)². Implicit in all of these comments is the sense that the task is Herculean, Utopian, unattainable in its perfect form and very much relative to one's time and place. This corresponds very clearly with a limited pluralist perspective.

² Jaques Derrida, in «What is a 'Relevant' Translation?» discusses this problem with literal translations of words, and suggests that works are untranslatable.

Grossman acknowledges that translating poetry creates special problems for a translator, because the «sound, sense and form» are so integral to poetry.

How can you separate the inseparable? The simultaneous, indissoluble components of a poetic statement have to be re-created in another language without violating them beyond recognition, but the knotty perplexing quandary is that in the poet's conception of the work, those elements are not disconnected but are all present at once in the imaging of the poem (*Why Translation Matters* 2010: 95).

The translator may search for the right words as the poet did, but in order to do so, the structures, syntax and general language of the poem may have to be altered. The translator is separating the inseparable (*Why Translation Matters* 2010: 95). All of Edith Grossman's comments on the importance of translation, on translation as a Utopian undertaking, on the role of the translator as critic, and on the autonomy of the translation align with the thinking of a limited pluralist approach.

The challenges that Edith Grossman describes concerning translating poetry into another language are similar to what I faced as well in translating José Isaacson's prose work. Although the book is written in prose, as a poet, Isaacson's prose often waxes poetic. As several of the translators I have referred to above assert, any translation is not the copying of the work, but the creation of a new work. It is impossible for the translator to completely capture and represent the culture, the milieu, and the author's individual experiences that went into the writing of the original work, its tone and syntax and lexicon, but we must make our best attempt. That is particularly true when translating the work of a poet such as Isaacson. In the following quotation in Isaacson's introduction where he states that he has been embracing and struggling with Kafka's works for the last fifty (50) years, Isaacson plays with the titles of Kafka's works:

Con los días que se sucedieron, mi relación con Kafka se proyectó en varios libros y ensayos. Éste que ahora entrego incluye no sólo maduraciones de algunos textos que crecieron conmigo sin otros escritos que tal vez, en los próximos cincuenta años, sigan el mismo *proceso* y sin abandonar *América*, me concedan un gran escritorio en el *castillo*» (Isaacson *La realidad metafísica de Franz Kafka* [2005] 10).

(With the passing of time, my relationship with Kafka was projected in various books and essays. These that I now offer, not only the maturation of some texts that grew with me but also other writings that perhaps in

the next fifty years, may continue the same *trial*, and without abandoning *America*, may grant me a large desk in the *castle*.)

Isaacson is saying that his own writing in some sense is an expression of Kafka's, which means that to do justice to it, I must be familiar with Kafka's writings as well. Isaacson's playfulness here also underscores that he is a poet. The question becomes in translating it, how to represent that in English. Sometimes the English translation has a similar sound sequence. More often, though, it does not.

So what to do? Literalness is not an option. It will not do justice to the work. Efraín Kristal asserts that for Borges, being faithful is not whether you change the words, but whether you capture the essence of the work or whether you change it: «A faithful translation, for Borges, retains the meaning and effects of the work, whereas the unfaithful translation changes them» (*Invisible Work: Borges and Translation*. 2002: 32-33).

There is another aspect of doing a translation that I am not sure I can explain. I am not a mystic, but the experience or the sense of it is almost mystical. In doing the translation of a poet like Isaacson, I have been very concerned about what his intention is in what he is asserting, and I have tried to capture that accurately in English. From time to time, I seemed to hit on a phrase or sentence that I thought was just perfect. It almost seemed as if Isaacson and I were one, and that I was expressing it in English just as he would have done it. Edith Grossman refers to that sensation as well. She talks about being lucky enough to hit a «sweet spot» from time to time «when I can imagine that the author and I have started to speak together—never in unison, certainly, but in a kind of satisfying harmony» (*Why Translation Matters* 2010: 82).

There are other issues as well. One concerned gender neutrality. Isaacson frequently employed the word «hombre», «man» to mean «people» or «humans» or «humanity». Our current practice is to try to keep the language gender neutral. Ultimately, I decided that whenever I could use a gender-neutral word or expression in those situations, I would do so. If it sounded rather awkward like that, I reverted to the way it was.

Another problem concerned translation and Isaacson's topic. Isaacson, a Spanish speaking Argentine, was writing about a German speaking Czechoslovakian. Whenever Isaacson quoted

Kafka, he gave the Spanish translation of Kafka's text. Isaacson did not indicate how he arrived at his Spanish translation. Was he using a Spanish translation of the texts that someone translated, or was he translating Kafka's text himself from the German? Since he doesn't mention anything about using someone else's translation, I would assume that it is his own translation, but I am not certain of that. Either way, for me to translate his Spanish translation of Kafka into English seemed foolish, because then it would be a translation of a translation. While I do have knowledge of the German language, I wasn't satisfied that my command of German was adequate for me to translate Kafka. Thus, I opted for using a widely accepted English translation of the Kafka texts that Isaacson translated into Spanish. However, Isaacson did not always clearly state which work or Diary entry he was citing. If I could not locate the original quotation in Kafka's writings, I translated Isaacson's Spanish translation into English. This issue underscores the impossibility of simply «copying» a literary text into another language.

It is clear that the single, perfect, Utopian authoritative, correct translation of Isaacson's book or any book is not possible. The best anyone can do is try to obtain as complete an understanding of Isaacson's social and cultural contexts, of the philosophical, social, cultural and literary ideas and concepts he addresses, and the language he uses and then search in English for the language (syntax, lexicon, tone and style) that will best express those thoughts, concepts and ideas. I realize that translators interpret any work they translate, that Isaacson's original work is the inspiration for my work, but that my work is also independent of Isaacson's work.

Using Borges's Ortega y Gasset's, Nida's and Grossman's theoretical discussions of translation along with my own experience with translation, I have attempted to define certain visions, values, ideas and concepts that would represent a postmodern, pluralist approach to translation, an approach that respects certain boundaries or limits on that pluralism. The aspects of the pluralism and its boundaries that I have highlighted are by no means exclusive. They are simply a starting point in imagining and fleshing out what a limited pluralist approach to translation entails and exploring, discovering and addressing its limits.

Bibliography

- Booth, W. (1992). *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. The University of Chicago Press.
- Borges, J. L. (1987). La busca de Averroes. En *Jorge Luis Borges. Obras Completas 1923-1972*. (582-589). Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1987). Los traductores de las 1001 Noches. En *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972*. (397-414). Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1987). *Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1987). Pierre Menard, autor del *Quiote*. En *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972*. (444-450). Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1987). *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972*. Emecé Editores.
- Borges, J. L. (1987). Las versiones homéricas. En *Jorge Luis Borges: Obras Completas 1923-1972*. (239-243). Emecé Editores.
- Borges, J.L. (2000) The Translators of 1001 Nights. En *Jorge Luis Borges Selected Fictions*. (92-109). Ed. Eliot Weinberger. Trans. Esther Allen. Penguin Books.
- Calinescu, M. (1991) «From the One to the Many: Pluralism in Today's Thought.» Ed. Ingeborg Hoesterey. En *Zeitgeist in Babel: The Postmodern Controversy* (156-174). Indiana University Press.
- Derrida, J. (2021). What is a 'Relevant' Translation? Trans. Lawrence Venuti, *Critical Inquiry* 27: 174-200. Reprinted en Lawrence Venuti, (ed.) *The Translation Studies Reader* 4th Ed. (373-396). Routledge.
- Frisch, M. (2004). *You Might Be Able to Get There From Here: Reconsidering Borges and the Postmodern*. Farleigh Dickinson UP.
- Grossman, E. (2010). *Why Translation Matters*, Yale UP.
- Isacson, J. (2005). *La realidad metafísica de Franz Kafka*. Corregidor.

- Kristal, E. (2002). *Invisible Work: Borges and Translation*. Vanderbilt UP.
- Nabokov, V. (2021). Problems of Translation: *Onegin* in English, *Partisan Review* 22 (1955). (496-512). Reprinted in Ed. Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader* 4th Ed. New York: Routledge.
- Nida, E. (2021). Principles of Correspondence. From Eugene Nida. *Toward a Science of Translating*, Leiden: E.J. Brill 1964, 156-71. Reprinted in Lawrence Venuti, Ed. *The Translation Studies Reader*, 4th Edition. New York: Routledge, 2021. (171-85).
- Ortega y Gasset, J. (2012). Miseria y esplendor de la traducción. *Trama & Texturas*, 19, 7-24.
<http://www.jstor.org/stable/24391669>
- Ortega y Gasset, J. (2015) The Misery and the Splendour of Translation I: The Misery. Translator: Martin Boyd.
[diálogos](https://dialogos.ca/2015/05/the-misery-and-the-splendour-of-translation/) <https://dialogos.ca/2015/05/the-misery-and-the-splendour-of-translation/>
- Venuti, L. Editor. (2021). *The Translation Studies Reader*, 4th ed. Routledge.

TRANSNATIONAL REMAKES: HOLLYWOOD TRADUCE EL CINE HISPANOAMERICANO RECIENTE

Ana María López-Aguilera

Bemidji State University

En sus investigaciones, John Evans argumenta en favor de incluir los remakes fílmicos como objeto de estudio de la traductología. Para sustentar su propuesta, señala aquellos aspectos que las traducciones y los remakes comparten: la autoría corporativa, su naturaleza de textos multimodales y la misma acción de adaptar el texto original a un nuevo contexto y situación (2014: 300). En un artículo posterior, Evans reafirma su propuesta de mostrar la forma elaborada en que los remakes abordan cuestiones traductológicas, caso de las normas de adaptación, la fidelidad o el reconocimiento al original, y la recepción del texto derivado por parte del público (2018: 169). En otras palabras, el estudio de los remakes contribuye a desarrollar la investigación en el área de la traducción por lo que Evans aboga por desarrollar la línea de investigación remake-traducción. Este artículo se propone explorar dicha propuesta.

A partir de la aplicación de ciertas categorías traductológicas como *violencia de la traducción*, *extranjerización* o *domesticación*, analizamos una serie de remakes estadounidenses de películas hispanoamericanas recientes. El análisis muestra que el mercado cinematográfico estadounidense tiende a modificar determinados aspectos de los filmes originales para que se asemejen a los modelos cinematográficos con que el público estadounidense está familiarizado. Este recurso preferente a la estrategia que en traductología se conoce como *domesticación* actúa como un filtro del contenido para el público que sólo accede al remake.

Si Evans reclama la inclusión del remake fílmico como objeto de estudio en el campo de la traducción, autores como Lawrence Venuti y Stephen Mandiberg reivindican las consecuencias sociales y políticas de la práctica de la traducción y, por extensión, de la adaptación fílmica. La categoría fundamental que Venuti ofrece a la traductología es la de «violencia de la traducción». Para este autor, la violencia resulta consustancial al propósito y a la actividad de la traducción misma dado que esta conlleva la eliminación de aquellos elementos del texto original que pudieran resultar incomprensibles para el lector del texto meta y su sustitución por otros que se

acomodan al horizonte de expectativas de dicho lector. Desde el punto de vista de Venuti, esta acción de sustituir lo foráneo (lo diferente, lo extraño, lo chocante) por lo doméstico (lo familiar, lo conocido, lo común) en el ámbito de la traducción se vincula con proyectos imperialistas de apropiación de las culturas extranjeras. En palabras del propio Venuti:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader. [...] The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesome domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an imperialist appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political. (1993: 209)

A pesar de que la violencia ejercida por la traducción resulta en parte inevitable, continúa Venuti, el traductor siempre puede decidir en qué grado y sobre qué aspectos se ejercerá dicha violencia (1993: 209). Esta (aun cuando limitada) libertad de elección del traductor se concreta a través de dos modos principales de afrontar la actividad traductora: *domesticación* (*domesticating translation*) o *extranjerización* (*foreignizing translation*). Yang nos proporciona definiciones concisas de estos términos:

Domestication designates the type of translation in which a transparent, fluent style is adopted to minimize the strangeness of the foreign text for target language readers; while foreignization means a target text is produced which deliberately breaks target conventions by retaining something of the foreignness of the original (2010: 77).

(*Domesticación* se refiere al tipo de traducción en que se opta por un estilo fluido y transparente y se minimizan los aspectos del texto extranjero que resultan extraños a los lectores de la lengua meta; por su parte, *extranjerización* se refiere a una traducción que deliberadamente rompe con las convenciones de la lengua meta y mantiene algo de lo foráneo del texto original; mi traducción).

Para Venuti, la traducción extranjerizante rompe los códigos culturales predominantes en la lengua meta con el fin de limitar la violencia etnocéntrica inherente a la actividad traductora (1993: 210). Desde esta perspectiva, Venuti denuncia que el mercado editorial anglosajón, cuando traduce una obra extranjera, mayoritariamente tiende a asimilar el texto original a los valores dominantes en la cultura receptora y a las formas textuales y lingüísticas predominantes en la lengua meta, el inglés (1993: 210). Un ejemplo concreto utilizado por este autor para probar sus

argumentos es la traducción de los textos de Freud para la *Standard Edition*. A partir del análisis que Bruno Bettelheim realizó de dichas traducciones y de sus propias observaciones, Venuti muestra que la estrategia de domesticación aplicada en las traducciones de la *Standard Edition* asimilaba los textos de Freud al positivismo predominante en la cultura angloestadounidense y, con ello, se facilitaba la aceptación del psicoanálisis por parte de los profesionales médicos y los estudiosos del campo de la psicología (1993: 219). Esta preferencia del mercado editorial estadounidense por la estrategia de la domesticación en las traducciones de textos extranjeros refuerza el dominio ideológico de la cultura receptora al mismo tiempo que impide la innovación lingüística y la exposición del público angloestadounidense a ideas y visiones del mundo diversas. Como se expone más adelante a través del estudio de Mandiberg y nuestro propio análisis, las conclusiones de Venuti con respecto a la traducción literaria se extrapolan a la traducción cinematográfica, es decir, a los remakes.

Frente a esta tendencia mayoritaria a la domesticación de los textos extranjeros cuando se los traduce, Venuti promueve el adoptar una estrategia de extranjerización, es decir, el mantener en el texto meta algunos elementos que lo identifiquen como una traducción, como un texto que proviene de una lengua y de una cultura extranjeras. Con el recurso a esta estrategia de traducción extranjerizante, Venuti considera que se contribuye a establecer unas relaciones más igualitarias y democráticas entre grupos, naciones y culturas. En palabras del propio autor, sirve como «resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations» (1993: 221).

En la línea de pensamiento de Venuti que relaciona traducción y remake con ideología y contexto sociopolítico, Stephen Mandiberg estudia las adaptaciones de películas japonesas y francesas realizadas por el mercado cinematográfico estadounidense. Para Mandiberg, la mayoría de los estudios sobre los remakes obvian los contextos sociohistóricos en que se producen, así como las relaciones de poder entre las culturas que participan en la elaboración de dichos productos cinematográficos. Por ejemplo, señala la escasa importancia que dichos estudios prestan a prácticas de Hollywood como el obstaculizar el lanzamiento en Estados Unidos de aquellos films extranjeros cuyas versiones estadounidenses han sido acordadas o el asimilar las culturas extranjeras a la cultura meta mediante la práctica misma del remake

(2008: 18). Igual que Venuti con respecto a las traducciones literarias y el mercado editorial, la investigación de Mandiberg evidencia una preferencia a aplicar la estrategia de la domesticación de los filmes extranjeros por parte de la cinematografía estadounidense. Asimismo, muestra cómo esta preferencia por la estrategia de la domesticación acarrea consecuencias fuera del campo fílmico y cultural dado que, una vez los remakes de Hollywood se distribuyen a nivel internacional, contribuyen a conformar una cultura cinematográfica global y homogénea que reproduce la estadounidense (2008: 45). En palabras del propio autor: «Hollywood's remakes serve to erase foreign difference under a naturalized grand narrative that, when the films move back out to other countries, leads to a homogenous global (film) culture based in American standards (ideology)» (2008: 45).

A partir de la premisa de que los remakes fílmicos constituyen una forma de traducción y, apoyándome en los conceptos traductológicos de *violencia de la traducción*, *domesticación* y *extranjerización*, me propuse investigar cómo traduce el mercado cinematográfico estadounidense al cine hispanoamericano reciente. Para ello realicé una comparativa de varias películas hispanoamericanas y sus remakes estadounidenses. Delimité el objeto de estudio a originales estrenados a partir del año 2000. Todos comparten idioma (español) aunque difieren en el país de origen y en el género cinematográfico. Tras la comparativa observamos que: i) existe un tipo de remake que no se diferencia en lo esencial del filme original lo cual evidencia la existencia de un modelo de cinematografía global y homogénea, indiferente a las particularidades de la nación o de la cultura en que se elabora; ii) en otros casos de remakes, el mercado cinematográfico estadounidense opta por la estrategia de la domesticación al «traducir» los filmes hispanoamericanos, es decir, opta por modificar o eliminar determinados elementos del filme original para asimilarlos a los modelos comunes en la sociedad meta, iii) dentro de este segundo grupo, aquellos elementos que son «domesticados» por la cinematografía receptora atañen a tres áreas principales: la representación realista de la violencia, las referencias al contexto socio-histórico local, y la crítica del capitalismo y de la globalización financiera.

La tabla 1 recoge los títulos, directores, países y años de estreno de los filmes incluidos en este trabajo, los cuales se han clasificado en dos categorías para su análisis: «Historias de mí» y «Ovejas negras».

La primera categoría incluye aquellos filmes que no presentan diferencias significativas entre el original y la versión estadounidense. Este grupo de filmes corrobora la existencia de esa cultura fílmica global y homogénea sobre la que advertía Mandiberg y que se comentaba en párrafos previos. Por otra parte, la segunda categoría engloba aquellos filmes en que se identifican diferencias destacables entre el original y el remake estadounidense. El análisis de las diferencias muestra una preferencia por la estrategia de la domesticación a la hora de versionar filmes hispanoamericanos para el mercado estadounidense, en línea con la tendencia similar que Venuti identificaba en el mercado literario y que Mandiberg observaba con respecto a filmes franceses y japoneses.

Tabla 1. Películas incluidas en el análisis

Historias de mí		Ovejas negras	
Film original	Remake	Film original	Remake
<i>Elsa y Fred</i> Dir. Marcos Carnevale 2005 Argentina-España	<i>Elsa & Fred</i> Dir. Michael Radford 2014 USA	<i>Nueve reinas</i> Dir. Fabián Bielinsky 2000 Argentina	<i>Criminal</i> Dir. Gregory Jacobs 2004 USA
<i>Rompecabezas</i> Dir. Natalia Smirnoff 2009 Argentina	<i>Puzzle</i> Dir. Marc Turtletaub 2018 USA	<i>El secreto de sus ojos</i> Dir. Juan José Campanella 2009 Argentina	<i>Secret in Their Eyes</i> Dir. Billy Ray 2015 USA
<i>Gloria</i> Dir. Sebastián Lelio 2013 Chile	<i>Gloria Bell</i> Dir. Sebastián Lelio 2018 USA	<i>Somos lo que hay</i> Dir. Jorge Michel Grau 2010 México	<i>We Are What We Are</i> Dir. Jim Mickle 2013 USA
[Tabla de elaboración propia]		<i>La casa muda</i> Dir. Gustavo Hernández 2010 Uruguay	<i>Silent House</i> Dir. Chris Kentis y Laura Lau 2011 USA

En la primera categoría de filmes «Historias de mí», no se observan diferencias significativas entre el filme original y el remake. Aun cuando las localizaciones y los actores difieran, el contenido y el formato resultan prácticamente idénticos. En este grupo se incluyen los títulos: *Elsa y Fred*, *Rompecabezas* y *Gloria*. Reciben el nombre de «Historias de mí» porque se enfocan en narrar historias privado-personales. Si bien los tipos de personajes varían (mujeres de mediana edad o ancianos), todos enfrentan una crisis vital: una esposa y madre, una mujer divorciada o unos ancianos que se sienten descontentos con su vida. En todos los casos, el origen de la crisis vital se halla en unas relaciones personales poco satisfactorias y el intento de resolver dicha crisis pasa por el establecimiento de una relación amorosa. Estos filmes ofrecen una visión limitada de la experiencia humana pues los personajes se definen exclusivamente por sus relaciones familiares y amorosas, prescindiendo de otros aspectos igualmente relevantes como son el trabajo o la militancia de diversa índole (religiosa, política o vecinal, por ejemplo).

Una segunda dimensión de la experiencia humana que no se recoge en estos filmes es lo material. Dadas las situaciones de insatisfacción personal de estos personajes parecería lógico que se plantearan cuestiones tales como: ¿puedo dejar un matrimonio infeliz si no dispongo de un trabajo con el que mantenerme? ¿Puedo arriesgarme a dejar un trabajo alienante si no cuento con unos ahorros o propiedades de los que vivir? ¿Quién me cuidará en la vejez si discuto o rompo con mis hijos? Cuestiones como estas, que apuntan a los aspectos materiales presentes en las relaciones personales, no se plantean en los filmes, como si las problemáticas económicas o materiales simplemente no existieran.

Un último rasgo que caracteriza a los filmes incluidos en esta categoría es la indiferencia hacia la sociedad de la que surgen. Cuando se incluyen referencias a lo local (caso de una canción, una comida o un monumento distintivo de la ciudad), estas funcionan como marcadores sociales (señal de pertenencia a una generación o a una clase social determinada) o bien añaden una nota de color local pero sin que lleguen a funcionar como índices del contexto sociohistórico de origen en las películas. En otras palabras, tal y como están diseñadas, estas películas podrían ocurrir en cualquier lugar del mundo.

Precisamente, eso es lo que ocurrió cuando se realizó el remake de las mismas. Aunque las películas fueron trasladadas a locaciones estadounidenses, los actores de esta nacionalidad sustituyeron a los hispanoamericanos y el idioma cambió al inglés, la narración no sufrió modificaciones fundamentales. Es decir, durante el proceso de «traducción» del filme, el mercado cinematográfico estadounidense no vio la necesidad de «domesticar» el filme original puesto que este no presentaba elementos «foráneos» que chocaran con las narrativas comunes o los valores predominantes en la cultura receptora.

Tomemos un ejemplo concreto para ilustrar lo anterior. Para ello recurrimos a la película *Elsa y Fred*, una historia romántica en la que dos ancianos (una mujer argentina y un hombre español) se conocen por casualidad y viven la que será su última aventura amorosa. La protagonista femenina se encuentra muy enferma y debe someterse a un tratamiento regular de diálisis. La enfermedad de Elsa es un aspecto clave del filme puesto que determina el desarrollo de la historia de amor entre los dos protagonistas. Aun cuando el filme original toma lugar en España, donde existe un sistema sanitario universal y gratuito, y el remake se localiza en Estados Unidos, donde el acceso a la sanidad se organiza en virtud de criterios económicos, esta diferencia de índole sociopolítica entre la cultura de origen y la receptora no se recoge en el original y, por tanto, nunca se llegará a plantear cómo traducirla en el remake. Imaginemos que el filme original hubiera traído a colación dicha diferencia y hubiera planteado cuestiones como la atención sanitaria a los no nacionales (caso de Elsa, que es argentina) o las diferencias entre centros privados y públicos con respecto al tipo de tratamiento médico que pudiera recibir la protagonista. En otras palabras, imaginemos que el filme original hubiera incluido aspectos sociopolíticos concretos del sistema sanitario de la cultura de origen (España) y que resultan foráneos al modelo de sanidad común en la cultura meta (Estados Unidos), caso de un modelo sanitario gratuito y universal. Dada la preferencia del mercado cinematográfico estadounidense por la estrategia de la domesticación a la hora de versionar filmes extranjeros, podemos aventurar una respuesta al ejercicio de imaginación propuesto: esos aspectos foráneos que chocan con las convenciones sociales y fílmicas de la cultura meta hubieran sido eliminados o minimizados en el remake. En otras palabras, el remake actuaría como un filtro del contenido original que llega al público estadounidense.

Precisamente, esta es la situación que se planteará con el segundo grupo de filmes que analizamos a continuación.

Las diferencias entre la película original y el remake aparecen en el segundo grupo de películas «Ovejas negras», el cual incluye los títulos: *Nueve Reinas / Criminal*, *El secreto de sus ojos / Secret in Their Eyes*, *Somos lo que hay / We are What We are* y *La casa muda / Silent House*. En todos los casos, el remake ha optado por la estrategia de la domesticación del filme original, es decir, por eliminar o diluir aquellos elementos que resultaban demasiado foráneos para la cinematografía receptora. Al observar estas diferencias entre los originales y los remakes, podemos dibujar una cartografía de los valores, los gustos, las formas y técnicas fílmicas que resultan aceptables para el mercado cinematográfico estadounidense y aquellos que no.

En orden cronológico, el primer par de películas en esta categoría incluye el filme argentino *Nueve Reinas* y su remake, *Criminal*. Mientras el original denuncia el empobrecimiento del pueblo argentino a causa del modelo económico impuesto por los organismos financieros internacionales y el orden hegemónico internacional, el remake reafirma el buen funcionamiento de ese sistema económico.

Para ilustrar lo anterior, recurrimos a dos escenas fundamentales del original que han sido eliminadas del remake. En la primera escena, el estafador (Marcos) acude a un banco para cobrar el cheque con que su supuesta víctima (un empresario español) le ha pagado la compra de un también supuesto valioso objeto. Al llegar se encuentra una muchedumbre de clientes que reclaman poder retirar sus ahorros, retenidos para evitar un pánico bancario. Igual que ellos, Marcos no podrá cobrar su cheque y se arruina. Esta escena conecta el filme con el contexto sociohistórico argentino, concretamente, con la gran recesión ocurrida entre 1998 y 2002, durante la cual se vivieron escenas similares a las que aparecen en pantalla. En la segunda escena, Juan, el compañero de estafa de Marcos, se reúne con todos los personajes que han participado en la estafa al empresario español. En ese momento, el público descubre que dicha estafa no era más que un elaborado plan para robar a Marcos el dinero que había obtenido engañando y robando a sus socios y a sus hermanos. La escena final parece confirmar lo que Marcos le ha repetido continuamente a Juan, esto es, que todo el mundo engaña para lograr su propio beneficio, sin prestar atención

ni a vínculos personales ni a principios morales. La primera escena (el estafador que llega al banco) fue modificada y la segunda escena (el estafador estafado) fue eliminada en la versión estadounidense.

De estas escenas concluimos que si bien la avaricia personal es castigada en *Nueve Reinas* (Marcos pierde su dinero), la película no se detiene en el nivel personal, sino que establece un paralelismo entre la estafa cometida por Marcos y las acciones de las élites políticas y económicas. De acuerdo con el planteamiento del filme, el robo y la avaricia de Marcos resultan irrisorios comparados con el asalto a la economía nacional argentina llevado a cabo por instituciones financieras extranjeras y políticos nacionales a través del modelo económico impuesto en Argentina (fomento de la deuda nacional, con la consecuente privatización y venta de bienes nacionales para pagarla). Más aún, ese modelo económico se presenta como un sistema que tiene consecuencias más allá de la esfera económica pues contribuye a la disolución de los vínculos entre individuos, así como a la destrucción de las instituciones sociales ya que fomenta valores como el individualismo, la desconfianza y la competencia, con lo que construye una sociedad en que no se puede confiar en nadie.

En el filme estadounidense, la avaricia personal se castiga cuando Richard es detenido por fraude al intentar hacer efectivo el cheque con que el empresario le ha pagado. El remake prescinde del paralelismo entre estafadores y élites financieras que servía para criticar el modelo económico y social impuesto por dichas élites en el original. De hecho, el público de *Criminal* asiste a una confirmación de que el sistema financiero funciona ya que el individuo que ha intentado manipularlo (Richard) ha sido identificado y detenido pronta y eficazmente. Asimismo, en *Criminal*, el engaño y la búsqueda del propio interés se asocian con algunos individuos (los estafadores, un juez corrupto, el empresario extranjero) pero no con las instituciones. Antes bien, las instituciones (el banco, la policía) intervienen para impedir la estafa y castigar al individuo avaricioso. *Criminal* reproduce una narrativa doméstica angloestadounidense: la manzana podrida que si no se saca del tonel pudrirá al resto.

En términos traductológicos, encontramos un caso de domesticación a la hora de traducir el filme *Nueve Reinas* a la cinematografía estadounidense. Las consecuencias resultan obvias: con esta estrategia se mantienen los marcos de pensamiento de la

cultura receptora (la narrativa de la manzana podrida y el buen funcionamiento de las instituciones financieras). A la violencia hacia la cultura de origen que ha generado ese producto cultural, añadimos la violencia hacia la audiencia y la cultura receptoras que han sido privadas de acceder a la diversidad de pensamiento que llega a través de productos cinematográficos extranjeros.

El segundo par de películas que ilustran nuestra tesis son otro filme argentino, *El secreto de sus ojos*, y el remake que mantiene el mismo título en inglés, *Secret in Their Eyes*. Igual que en el ejemplo anterior, comparten argumento, género y circunstancias generales con dos diferencias fundamentales: el contexto sociohistórico y el vínculo que une a la víctima y a la persona que la venga.

El filme argentino se localiza temporalmente en el comienzo de la última dictadura militar argentina (1976-1983) mientras que el remake toma lugar en el contexto de la «Guerra contra el Terror», calificativo con el que se designan las operaciones contra grupos sospechosos de terrorismo islámico tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Si en el filme argentino, el violador y asesino participa con los militares en el golpe de estado, en el filme estadounidense, ese mismo personaje es un infiltrado de las agencias de seguridad estadounidense en la comunidad islámica local. Adaptar el contexto sociohistórico al traducir el filme original anula la discusión en torno a la complicidad del gobierno de Estados Unidos con el golpe militar y posterior dictadura que la difusión de la película original hubiera podido despertar en el público estadounidense. También hay que considerar que la Guerra contra el Terror es aceptada por gran parte de la población estadounidense, lo que no ocurre con las dictaduras militares latinoamericanas. Un personaje asociado con dicha dictadura acentúa la crítica a la misma en el filme original. No ocurre igual en el remake puesto que el personaje se asocia con un acontecimiento, la Guerra contra el Terror, cuya percepción pública es ambivalente.

La segunda diferencia fundamental entre el original y el remake tiene que ver con el vínculo que une a la víctima y a su vengador. En el filme argentino, se trata de una relación de pareja (un esposo venga a su esposa) mientras que en la versión estadounidense encontramos una relación materna-filial (una madre venga a su hija). Desde nuestra lectura esta diferencia se relaciona con el enfriamiento de las emociones que Eva Illouz identifica en la cultura popular estadounidense a partir de la década de los años

setenta. Esta autora identifica un cambio en la vivencia de las relaciones amorosas y en su representación en los productos culturales. La experiencia del amor se ha intelectualizado por causa del énfasis en la comunicación y en el análisis de sentimientos. Junto a la psicología, la cultura popular, incluido el cine, sería uno de los medios a través de los cuales esa racionalización de las emociones se ha incorporado a las relaciones sociales contemporáneas.

Mientras que *El secreto de sus ojos* es un estudio sobre pasiones llevadas al límite, su versión reduce esa intensidad hasta el punto de que desaparece esa dimensión del original. *El secreto de sus ojos* plantea una pregunta fundamental: «¿Qué harías por aquella persona, ideal o institución que amas apasionadamente?». Para analizar la pregunta, el filme proporciona a cada personaje un objeto de devoción y explora sus reacciones cuando dicho objeto de devoción es amenazado o destruido. La reacción de los personajes es el sacrificio personal. En la película argentina, este amor y esta devoción son llevados al extremo: los personajes sacrifican su vida, su libertad o su felicidad para proteger a otros o para restituir o vengar el daño que se les ha hecho. Por su parte, el remake estadounidense rebaja el nivel de pasión y devoción. Los personajes colaboran entre sí y se preocupan unos por otros, pero no hasta el punto de sacrificar la vida o la libertad por otros como sí ocurre en el original. Las únicas y, por ello, más llamativas excepciones son: i) la devoción materna y ii) la pasión por un equipo deportivo. Habría sido interesante observar la reacción del público estadounidense a las pasiones desbordadas que centran el filme argentino: ¿qué emociones se habrían despertado en ellos? ¿Se cuestionarían sus vidas, sus matrimonios o, al menos, sus elecciones cinematográficas? ¿Inspiraría el filme a futuros directores para investigar estas cuestiones en sus películas? Cuando la cinematografía estadounidense optó por domesticar esos aspectos del original que chocaban con la filmografía meta imposibilitó que el público de dicho país accediera a ideas y visiones del mundo diversas y diferentes.

Somos lo que hay es una película de terror mexicana y el remake comparte el mismo título: *We Are What We Are*. En ambas, una familia caníbal pierde al progenitor encargado de proveer el alimento humano y ha de enfrentar la crisis de sucesión y la logística de procurarse víctimas. La diferencia principal entre los dos filmes se encuentra en la explicación del canibalismo. En la película original, la familia caníbal funciona como una metáfora de

las relaciones sociales mexicanas las cuales se caracterizan por la violencia. Esta se manifiesta a través del asesinato, pero también en el abandono de los niños de la calle, la explotación sexual de las mujeres, la miseria de las clases empobrecidas y la corrupción de las instituciones públicas. Por su parte, la explicación del canibalismo en el remake no se relaciona con la sociedad presente, sino con la tradición y la mítica construcción de la nación. A través de *flashbacks* y un diario, se muestra que la familia descende de los primeros europeos que llegaron a la zona, quienes recurrieron al canibalismo para afrontar la escasez de víveres durante el primer invierno. La religión sirvió para auto justificar tal práctica pues la voluntad divina es que habiten y pervivan en ese territorio. Desde entonces, el canibalismo persiste en la familia como parte de sus prácticas religiosas.

En el caso de *Somos lo que hay* y *We Are What We Are*, la estrategia de domesticación conlleva el prescindir de la dimensión social que se halla en el original mexicano, esta es, la denuncia de la violencia que subyace a las sociedades contemporáneas.

El último par de películas incluidas en el análisis incluye la película de terror chilena, *La casa muda*, y su remake, *The Silent House*. En estas, una joven y su padre acuden a una casa decrepita para renovarla. Durante la noche se comienzan a escuchar extraños ruidos y el padre aparece inconsciente. La joven consigue huir de ese terror invisible, pero se cruza con un segundo hombre (el dueño de la casa en el original, el tío de la chica en el remake) que la devuelve a la casa. A través de objetos encontrados en las habitaciones y de los recuerdos de la joven que comienzan a aflorar, se hace evidente que, en el pasado, la muchacha había sido sistemáticamente violada por los dos hombres en aquel mismo lugar. El regreso a la casa ha despertado esas memorias reprimidas y ha provocado que ella ataque a sus violadores. Las fórmulas del cine de terror sirven para tratar el tema de la violencia sexual hacia las mujeres y los niños en estas películas. No obstante, donde el original muestra una condena explícita, el remake adopta una postura ambivalente. El filme estadounidense cortocircuita la crítica a la violencia sexual cuando ofrece una representación estetizada y erotizada de la violencia y del incesto y cuando reafirma la victimización de la protagonista femenina. En este caso, la estrategia de la domesticación aplicada en el remake no sólo elimina la denuncia de la violencia sexual hacia las mujeres y niños, sino que la recrea.

El original mantiene una estética feísta a lo largo del filme. Los muebles rotos, los colores fríos, la suciedad, la oscuridad, el desarreglo de los personajes, todo ello contribuye a mantener el desasosiego e inquietud del espectador. Nada de lo que haya podido pasar o vaya a pasar en esa casa es bueno. Por su parte, aunque el remake toma algunos elementos de esa misma estética por tratarse de una película de terror, los combina con otros elementos visualmente placenteros que cortocircuitan las reacciones de rechazo del espectador ante la violencia que observa. Por ejemplo, en el remake los dos hombres son físicamente atractivos, la diferencia de edad entre los hombres y la joven parece inexistente y la sexualización del cuerpo de la protagonista es más prominente.

Aun cuando la violencia sexual constituye el tema principal, la película original se enfoca en el castigo de los violadores y en la transformación de la protagonista de víctima en ejecutora. Así, las alusiones a las violaciones son escasas y provienen de los diálogos de los personajes; solo cuando la película ha concluido se incluyen representaciones visuales de dicha violencia a través de unas fotografías ensangrentadas de la joven y los dos hombres que acompañan los créditos. Por su parte, el remake dedica más tiempo al tema de la violencia sexual e incluye escenas donde se intuye el incesto que ocurrió en el lugar. Asimismo, cambia el personaje del dueño de la casa en el tío de la joven y rebaja la edad en que esta fue violada a la pre-pubertad. Estos cambios evidencian el enfoque morboso del remake al tratar la violencia sexual hacia las mujeres y los niños.

A la distinta representación de la violencia sexual (feísta vs. estilizada-sexualizada) se añade el diferente enfoque con respecto a la protagonista. Mientras la película original la posiciona como ejecutora, el remake perpetúa su condición de víctima. Esta diferencia se percibe claramente en la escena en que la mujer confronta a sus violadores. En *La casa muda*, la mujer arrastra al segundo hombre a la habitación donde se encuentra el cadáver del padre. En contra de la mayoría de las convenciones cinematográficas, durante el forcejeo, el hombre ocupa la posición de víctima desvalida y la mujer ejerce la violencia. Aún más, dada la posición de la cámara, el público se encuentra situado en el lugar del hombre a punto de ser asesinado y experimenta los efectos terribles de la violencia. Por el contrario, el remake se resiste a otorgar a la mujer ese rol de ejecutora. La escena de la confrontación

se construye de forma que la protagonista mata al padre, no en venganza, sino en defensa propia pues este la está golpeando y, cuando comienza a quitarse el cinturón, se añade la amenaza de una nueva violación. La muerte del padre ocurre fuera de cámara y el público del remake se mantiene siempre en la posición de espectador de la violencia, obviando el experimento de convertirlo en víctima que ocurría en el original. Por último, la protagonista no concluye la ejecución pues deja con vida al segundo hombre, su tío. En definitiva, el recurso a la domesticación al «traducir» *La casa muda* transforma la denuncia directa y evidente de la violencia sexual del filme original en una representación ambivalente donde el rechazo a la violencia sexual se entremezcla con la recreación morbosa en la misma.

La aplicación de las categorías traductológicas de *violencia de la traducción, extranjerización y domesticación* en el análisis de varias películas hispanoamericanas y sus respectivos remakes estadounidenses evidencia que el mercado cinematográfico de este país opta, predominantemente, por la estrategia de domesticación. El recurso sistemático a esta estrategia de domesticación actúa como un filtro del contenido para el público angloestadounidense que sólo accede al remake. En el caso concreto de los filmes incluidos en este estudio, el contenido que no ha superado el filtro se relaciona con: la representación realista de la violencia, las referencias al contexto sociohistórico local y la crítica del capitalismo y de la globalización financiera. Finalmente, la existencia de filmes hispanoamericanos que se trasladan sin mayores modificaciones al mercado cinematográfico estadounidense evidencia la existencia de unas narrativas cinematográficas globales que reproducen aquellas generadas en dicho mercado.

Bibliografía

- Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve Reinas* [Película]. Buena Vista Internacional.
- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Película]. Distribution Company.
- Carnevale, M. (Director). (2005). *Elsa y Fred* [Película]. Altafilms.

- Evans, J. (2014). Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies*, 7(3), 300-314.
- Evans, J. (2018). Film remakes as a form of translation. En L. Pérez-González (Ed.), *Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (160-174). Routledge.
- Grau, Jorge M. (Director). (2013). *Somos lo que hay* [Película]. IFC Films.
- Hernández, G. (Director). (2010). *La casa muda* [Película]. Anexo.
- Illouz, E. (2007). *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Polity Press.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Univ. California Press.
- Jacobs, G. (Director). (2004). *Criminal* [Película]. Warner Independent Pictures.
- Kentis, C. y L. Lau. (Directores). (2011). *Silent House* [Película]. Open Road Films.
- Lelio, S. (Director). (2013). *Gloria* [Película]. Lucky Red Distribuciones.
- Lelio, S. (Director). (2018). *Gloria Bell* [Película]. A24.
- Mandiberg, S. (2008). *Remakes As Translation: Cultural Flow*. [Tesis de maestría, New York University]. https://stephenmandiberg.com/wp-content/uploads/2009/05/mandiberg_remakes_as_translation.pdf
- Mickle, J. (Director). (2013). *We Are What We Are* [Película]. Entertainment One.
- Radford, M. (Director). (2014). *Elsa and Fred* [Película]. Millenium Entertainment.
- Ray, B. (Director). (2015). *Secret in Their Eyes* [Película]. STXfilms.
- Smirnoff, N. (Director). (2009). *Rompecabezas* [Película]. Cameo Films.

- Turtletaub, M. (Director). (2018). *Puzzle* [Película]. Sony Pictures.
- Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: regimes of domestication in English. *Textual Practice*, 7 (2), 208-223.
- Yang, Wenfen. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77-80.

LA TRANSCULTURALIDAD EN EL CENTRO: EL TERCER ESPACIO EN LA ENSEÑANZA DE LENGUA EXTRANJERA

Gorka Bilbao Terreros

Princeton University

La enseñanza de lenguas extranjeras en las dos últimas décadas ha experimentado un radical cambio de paradigma que ha enfatizado la relevancia de su componente social y cultural. En estos años, se ha observado un enorme impulso por dejar atrás acercamientos transaccionales, puramente comunicativos al aprendizaje y a favorecer el conocimiento y concienciación cultural (Byrnes 2002), las multiliteracidades, así como espacios en los que las visiones críticas del contenido son prevalentes en la clase.¹ De este modo, existe la tendencia a invertir menos en el valor económico-laboral del lenguaje y más en promover la importancia de su capital cultural.² Asimismo, se problematiza y rechaza la idea del «estudiante turista» en favor de un rol en el que los alumnos tienen una responsabilidad intelectual para con los materiales explorados en el aula (Bruzos Moro 2016).³

En la educación superior, este giro cultural y el énfasis en la multiliteracidad han tenido como resultado una serie de reflexiones teóricas y esfuerzos prácticos dirigidos a la reconceptualización, renovación y reconstrucción de cursos, currículos y programas de idiomas extranjeros (Byrnes y Maxim 2003, Maxim 2009, Paesani 2016, Bruzos 2017, Bilbao Terreros & Bono 2018). La enseñanza basada en contenidos, la multidisciplinaridad y transculturalidad, el uso de la clase invertida y la proliferación de plataformas virtuales que favorecen acercamientos multimodales se han convertido en elementos fundacionales clave para los nuevos

¹ Sobre la implementación de un acercamiento didáctico basado en multiliteracidades véase, entre otros, Kern (2002), Kramsch (2006), Del Valle (2014), Leeman & Serafini (2016), Paesani (2017) y Warner & Dupuy (2018).

² A este respecto, Heller y Duchêne (2012) exploran la devaluación que el capital cultural de la lengua extranjera sufre en contextos en los que prima la lógica lingüística capitalista y de mercado y afirman que esta perspectiva hace que las lenguas comiencen a entenderse no como manifestaciones culturales y signos de identidad nacional sino como meros instrumentos de comunicación que pueden ser adquiridos y reglamentados.

³ Para una reflexión en mayor profundidad sobre el papel que los libros de textos tradicionales tienen en este tipo de dinámicas, véase también Herman (2007) o Ros i Solé (2013).

sílabos creados a la luz de estos modelos. Estos sílabos, además, tienden a organizarse en torno a nociones que subrayan las estructuras de poder, género, raciales, jerárquicas o glotopolíticas que podemos encontrar en nuestros usos del lenguaje — especialmente en contextos multiculturales. A su vez, esto ha facilitado un alejamiento de la mera presentación de curiosidades, clichés y estereotipos, y una integración de materiales que muestran a los estudiantes realidades más profundas de las comunidades con las que queremos que se involucren (Swaffar y Arens 2005, Pegrum 2008, Bilbao Terreros y Bono 2016, Paseani *et al.* 2016).

El presente artículo propone que, para que el estudiante sea capaz de reconocer, comprender y trabajar con estas nociones socioculturales, no es suficiente con simplemente presentarlas como elementos que se encuentran en un único contexto. Al contrario, se debe entender que estas realidades existen de manera intrínseca y que pueden ser representadas o encarnadas de maneras relativamente diversas en diferentes contextos. Así, el alumno será capaz de adaptarse a diferentes escenarios socioculturales independientemente del conocimiento que tenga de las orientaciones culturales y de las gentes y sociedades con las que se encuentre e interactúe. Como proponen Glover y Friedman, esta competencia transcultural requiere del individuo «una conciencia y una comprensión más sofisticadas del modo en el que funciona la cultura, más allá de las consideraciones específicas de los encuentros socioculturales [en que participe]» (2015: 8, mi traducción).⁴ Con este objetivo y mediante ejemplos prácticos, en adelante se discutirá la necesidad de reformular la clase para transformarla no solamente en un espacio en el que se exploren la L2 y su cultura—o en el que se comparen la L1 y la L2—, sino también en un tercer espacio que tenga sentido por sí mismo y que sirva al alumno para adquirir herramientas críticas abstractas y estrategias lingüísticas que le permitan funcionar en diferentes contextos linguaculturales y, por ende, extraer sentido de los mismos.

⁴ Sobre la importancia de la competencia transcultural en el aprendizaje de lenguas, véase también el informe de la Modern Language Association titulado «Foreign Languages and Higher Education: New Structures for a Changed World» (2007).

Sobre el tercer espacio

La noción del tercer espacio se utilizó originalmente como una forma de conceptualizar áreas de confluencia en los estudios poscoloniales. Particularmente, en la última década del siglo pasado, Homi Bhabha popularizó el término para describir lugares híbridos que permiten la emergencia de otras posiciones (1990: 211). No obstante, aunque desde esta perspectiva el lenguaje se entiende como un elemento de importancia en la construcción de identidades y comunidades híbridas o liminales, el enfoque de Bhabha no se centra únicamente en la producción lingüística en estas esferas sino en aspectos socioculturales más amplios y, más concretamente, en el tercer espacio como «un lugar intermedio que deviene en terreno de discusión, disputa, confesión, apología, disculpa y negociación» (2009: X, mi traducción).

Unos años después, Claire Kramersch retomó este concepto de lo intermedio y lo aplicó a la interacción e instrucción lingüística, describiéndolo como un espacio en el que un estudiante crea significado que «crece en los intersticios que median entre la cultura en la que el aprendiente se desarrolló y aquella a la que está siendo introducido» (Kramersch, 1993: 236, mi traducción). Sin embargo, con el paso de los años, la propia Kramersch ha revisado y criticado su acercamiento inicial al tercer espacio como punto de confluencia en la enseñanza de lengua. Así, la autora ha cuestionado su validez debido a la subordinación del estudiante a la lengua aprendida y sus hablantes, a la romantización del tercer espacio como una posición híbrida que contribuye a la ideología impuesta por el país del L2 sobre diversidad cultural y a la falta de consideración prestada a cuestiones de desequilibrio de poder y conflicto en y entre culturas (Kramersch, 2009).

El acercamiento que se describirá en este ensayo, sin embargo, plantea reconstituir el tercer espacio en el aula no como un lugar intermedio a partir del cual los estudiantes puedan negociar y mediar entre su lengua y cultura nativas y aquellas de la L2, sino como un espacio que puede existir y funcionar de forma independiente a partir del cual trasladarse a diferentes comunidades. Es decir, un lugar en el que los alumnos puedan aprender a leer —reconocer, analizar y comprender— la existencia de ciertas estrategias lingüísticas, eventos y actividades culturales, de forma independiente y autónoma. Este espacio sería, en definitiva, un lugar desde el que aquello que aprenden puede ser

transferido a diferentes contextos que vayan más allá de los de la L1 y la L2.

Este tercer espacio se cimenta en un acercamiento crítico a la construcción de realidades culturales y al papel que el lenguaje tiene en ellas. En base a esto, se proponen tres objetivos fundamentales: preparar al alumnado para el pensamiento crítico abstracto, descontextualizar la clase y las discusiones que se desarrollan en ella, y destacar la capacidad del lenguaje para construir, comunicar e imponer jerarquías y estructuras de poder. Esto facilitará que los estudiantes desarrollen competencias simbólicas⁵ y reconozcan que el lenguaje es un fenómeno ideológico-discursivo, una entidad dinámica en constante relación dialógica con su contexto que existe y funciona en los ejes del poder, la autoridad y la acción política.⁶

El tercer espacio en el aula

En las páginas subsiguientes, se ilustrará de forma práctica el modo en el que esta concepción del tercer espacio se implementa en *SPA 108–Identidad, nación y género* una clase de nivel intermedio-avanzado que los estudiantes toman para completar el requisito de lengua extranjera de la Universidad de Princeton. En este curso se explora la construcción de representaciones de identidades de género y nacionales en el contexto de la L2, así como también el modo en el que estas mismas representaciones funcionan en el contexto de la L1. Para capacitar a nuestros alumnos con las herramientas lingüísticas y teóricas necesarias para enfrentarse con éxito a una exploración crítica de los contenidos de la clase es crucial la creación de un tercer espacio en el que se examinen esas nociones de género, nación y representación desde una perspectiva más abstracta y se destaque el modo en que se construyen y al papel que tiene la lengua en el desarrollo de esos procesos. Solo una vez establecida esta base, se procede al estudio de diferentes casos

⁵ Para más información sobre poder y competencia simbólica véase «From communicative competence to symbolic competence» (2006) o «The Symbolic Dimension of the Intercultural» (2011) de Claire Kramsch.

⁶ En parte, el acercamiento crítico al lenguaje que se propone en este artículo se hace eco de los preceptos del análisis crítico del discurso de Teun Van Dijk, quien enfatiza la necesidad de visibilizar para nuestro alumnado «el papel que el lenguaje, los usos del lenguaje y los eventos discursivos o comunicativos tienen en la (re)producción de la desigualdad y el dominio [social] » (1993: 279, mi traducción).

concretos, presentando especial atención a la construcción de relaciones de poder, jerarquías, emplazamientos sociales, y cómo el lenguaje resulta fundamental en todo ello.

El proceso que se describe en adelante es parte de una unidad sobre representaciones de identidad nacional que toma lugar en un espacio de diez sesiones. Como primer paso de este proceso, se comienza con una discusión en la que se plantea que si bien el lenguaje es una herramienta contextual, ese contexto no es una entidad única, monolítica e inamovible, sino que es una realidad con múltiples capas que puede ser invocada por el lenguaje mismo. Esto es lo que Blommaert llama una «simultaneidad de distintos niveles del discurso» (*a layered simultaneity* en el inglés original) a la que el discurso está sujeto. Según el autor, el discurso: «ocurre en eventos sincrónicos en tiempo real, pero está simultáneamente encapsulado en varias capas de historicidad, algunas de las cuales están al alcance de la comprensión de los participantes [en el discurso], mientras que otras les resultan invisibles, aunque están irremediablemente presentes» (2005: 130-131, mi traducción). Es decir, el lenguaje funciona no solo mediante la activación de sus conexiones con nuestro contexto actual, sino también con los pasados.

Para ilustrar de forma clara esta compleja realidad, utilizamos en clase un largometraje con una estructura clásica de película dentro de otra película, *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollaín. El filme narra la historia de un equipo de rodaje español-mexicano que se desplaza a Cochabamba (Bolivia) para filmar una historia que denuncie las atrocidades sufridas por el pueblo taíno y cometidas por Cristóbal Colón tras la llegada de este a las Américas. Cuando el equipo llega a Cochabamba, se encuentra en medio de protestas masivas de personas indígenas que no tienen acceso a agua potable. La causa de esta situación es lo que se conoce como «La guerra del agua», una hiperinflación de los precios causada por la privatización del sistema de aguas en la ciudad, después de que un conglomerado estadounidense, británico y español tomara el control de este.

Debido al modo en el que el presente diegético y el pasado colonial se imbrican y conversan, hay varias secuencias en esta película que resultan especialmente adecuadas para evidenciar la historicidad de los distintos niveles del discurso que Blommaert menciona, pero quizá la escena que narra el ensayo de la llegada de Cristóbal Colón

al Nuevo Mundo sea especialmente esclarecedora. En ella, Antón, el personaje que tiene el papel de Colón en la película dentro de la película, está recitando el discurso del genovés ante la atenta mirada del equipo de producción. Al mismo tiempo que esto ocurre, la cámara nos muestra a dos personas indígenas que están trabajando como camareros y observando la actuación de Antón. Entonces, Antón —todavía ensayando— comienza a hablar sobre la docilidad de los nativos taínos y cuán fácilmente los españoles van a poder arrebatárselos sus posesiones y, mientras hace esto, se da cuenta de que la mujer nativa que les sirve lleva un pendiente dorado. Se acerca a ella, toma el pendiente y comienza a exigirle a la camarera, a quien ha insertado forzosamente en la narrativa de la película dentro de la película, que le diga dónde está el resto de su oro. Esto es, el largometraje nos plantea una situación en la que la posición simbólica de la camarera, la de los cochabambinos que luchan contra el conglomerado por el acceso al agua y la de los taínos explotados por Colón entran en un diálogo simultáneo, informando y construyendo sus significados uno sobre otro frente a los ojos de la audiencia.

Esta escena, y las interacciones narrativo-temporales que en ella se observan, es particularmente útil para ilustrar que si se separa la enunciación puramente lingüística del contexto y de las connotaciones que se comunican sin palabras (lenguaje corporal, mirada, perspectiva), quién dice qué, bajo qué circunstancias y dónde, el significado más profundo de la escena se pierde completamente. De no poner de manifiesto y detenerse en el análisis de este tipo de interrelaciones, se corre el peligro de que el estudiante simplemente reconozca e interprete el estrato superficial de significado en el que se critican las atrocidades coloniales, pero pierda completamente el mensaje sobre los abusos neocoloniales y sus raíces históricas. Es decir, se podría obviar la conversación que se está produciendo entre presente y pasado, texto y contexto, y que el lenguaje mismo arbitra y actualiza —algo que nuestros alumnos deben ser capaces de identificar para lograr una comprensión completa del discurso que presenta la película.

El estudio de *También la lluvia* nos permite introducir en la clase la noción de la simultaneidad de los distintos niveles del discurso y el papel fundamental del lenguaje en la construcción de relaciones jerárquicas a través de un análisis de la situación de minorías oprimidas en el contexto de la L2. A partir de este acercamiento inicial, y para comenzar a subrayar el hecho de que estas realidades

existen en contextos concretos pero también más allá de ellos, se procede a su exploración en el ámbito de la L1. Así, se propone una reflexión sobre la opresión de las minorías de origen nativo, latino, africano y asiático en Estados Unidos, tanto en el pasado como en el presente, y se exploran los conceptos y procesos de separación y otredad, sobre todo a través de paisajes físicos, simbólicos y lingüísticos.⁷

Una vez se han trabajado estos aspectos en ambos contextos, las siguientes clases siguen un proceso de descontextualización progresiva que busca promover una conversación de naturaleza más abstracta. Tras ver varias entrevistas hechas a pie de calle sobre «cómo ser americano», los estudiantes reflexionan primero sobre sus propias ideas de pertenencia a la nación para luego investigar los requisitos y procesos de nacionalización necesarios para la obtención de la ciudadanía en varios países tanto anglo- como hispanoparlantes. Se comienza entonces a problematizar la noción de pertenencia al introducir en las discusiones los conceptos de país, estado, nación y patria mientras se explora el papel que la otredad y la similitud tienen en las construcciones de representaciones nacionales. Esto se hace ya desde una perspectiva puramente descontextualizada, prestando especial atención a cómo el lenguaje ayuda a crear estas otredades y similitudes tanto desde un punto de vista simbólico, como desde uno más tangible a través del uso de campos semánticos compuestos por palabras como 'mismo, diferente, nosotros, ellos, dentro, fuera, nacional, extranjero, legal, ilegal', etc. Para finalizar, se dedica una clase completa a la discusión de extractos de la introducción de *Imagined Communities* de Benedict Anderson, en la cual se exponen conceptos como el carácter a la vez modular y universal del nacionalismo, su tendencia a la limitación y a la soberanía, su relación con narrativas de otredad y semejanza, etc.

En este proceso que forma la primera mitad de nuestra unidad sobre identidad nacional, primero se han observado representaciones de otredad en los contextos de la L1 y la L2, para luego transformar la clase en un tercer espacio más abstracto en el que se ha explorado la idea de otredad, se han presentado las nociones de nación, estado, país, etc. y se ha examinado cómo estas

⁷ Para un estudio más profundo de los paisajes lingüísticos y su utilidad en la clase de lengua véase Blackwood y Tufi (2015), Malinowski (2015) y Pennycook y Eli (2015).

interactúan y qué papel tiene el lenguaje en esa interacción. Ahora, los estudiantes están preparados para enfrentarse por sí mismos a construcciones culturales edificadas en base a estos conceptos, puesto que han adquirido una serie de herramientas que les van a permitir leer representaciones culturales y estrategias lingüísticas de forma autónoma.

En la siguiente sesión, nuestros alumnos trabajan con dos breves fragmentos que provienen de contextos con los que están relativamente familiarizados: son dos textos escritos por los españoles Juan Ginés de Sepúlveda y Bernal Díaz del Castillo en el siglo XVI que tratan sobre colonización y representación de nativos americanos desde la mirada europea. Tras completar una serie de actividades encaminadas a asegurar la comprensión de los pasajes, los estudiantes deben identificar cómo se construye en dichos textos el concepto de otredad, a lo que normalmente responden con dos estrategias: el uso de los pronombres ‘ellos’ y ‘nosotros’ y la asociación de ciertos sustantivos y adjetivos con esos pronombres.

Ellos (americanos)	Siervos, bárbaros, ignorantes, inhumanos, brutos, malignos, demonios, diabólicos, sodomitas, caníbales, borrachos.
Nosotros (españoles)	Prudentes, poderosos, perfectos, dominantes, justos, derecho natural, orden natural, ley natural, virtud moral.

En este ejercicio, ellos mismos ponen de relieve cómo el lenguaje es vital en la construcción de una representación aceptable de identidad nacional y de una que no lo es —y que es reducida a términos monstruosos, animalísticos y subhumanos— y, por lo tanto, comienzan a adquirir una cierta competencia simbólica.

En la clase inmediatamente posterior, se modifica el contexto y la perspectiva sobre los que se edificaban los textos de Sepúlveda y Díaz del Castillo y se da un salto hasta la República de Venezuela de principios del siglo XIX. Ahora, se trabaja con un discurso sobre los españoles peninsulares que Simón Bolívar dio a sus compatriotas venezolanos en el contexto de los movimientos de independencia latinoamericanos. Una vez más, se pide a los

estudiantes que identifiquen el modo en el que Bolívar construye la otredad en su proclama y las respuestas que ofrecen son llamativamente similares a las vistas en la sesión anterior. Se apunta de nuevo la dicotomía «nosotros contra ellos» con la diferencia que, en este caso, los bandos y la perspectiva sobre ellos han cambiado:

Ellos (españoles)	Opresores bárbaros, violadores, criminales contra ley y honor, monstruos, malvados, demoníacos, tiranos.
Nosotros (americanos)	Justos, libres, con derechos sagrados, magnánimo, buenos ciudadanos, honestos, honorables, inocentes.

De este modo, los alumnos observan que a través de las mismas estrategias lingüísticas que en los textos anteriores ahora son los peninsulares quienes han sido transformados en el otro subhumano, comprendiendo así el modo en el que la interacción entre contexto, técnica lingüística, enunciadores y enunciado construye significados y consigue una representación simbólica concreta.

Llegados a este punto, se hace necesario que los estudiantes exploren en mayor profundidad la función que el lenguaje tiene en este proceso de representación simbólica. Para ello, acceden a ConTextos,⁸ una plataforma en línea desarrollada para el curso SPA 108 que permite destacar usos particulares del lenguaje en un texto y conectarlos a explicaciones sobre sus funciones lingüísticas. Antes de la clase, y después de su primera lectura general del discurso de Bolívar, los estudiantes exploran el texto en *ConTextos*, donde se presta especial atención a las funciones personales e impersonales

⁸ *ConTextos* es una plataforma en línea diseñada por Gorka Bilbao Terreros, Iria González Becerra y Ben Johnston gracias a la financiación y apoyo del *Princeton Center for Language Study*. Es posible acceder a una demo limitada de la plataforma a través de este enlace <<https://commons.princeton.edu/contextos-sandbox/>>. La plataforma está construida en WordPress y utiliza un plugin de acceso libre que puede encontrarse aquí <<https://github.com/McGrawCenter/PULayeredReading>> y utilizarse de forma gratuita en cualquier ámbito académico.

del lenguaje y se les muestran diferentes estructuras gramaticales que comunican ambas.

En clase, una vez establecida esa construcción de otredad mencionada anteriormente, se les pide que observen cuándo Bolívar usa formas personales e impersonales y con qué propósito. Lo que identifican rápidamente es que Bolívar utiliza más formas personales dominadas por pronombres como 'yo, me, nosotros, nos' cuando se refiere a nociones de liberación, justicia y hermandad. Por otro lado, tiende a la utilización de formas impersonales tales como las pasivas o el 'se' impersonal cuando se habla de castigar a los españoles, ejecutarlos o ejercer algún tipo de violencia sobre ellos. A través de esta estrategia, Bolívar consigue activar la historicidad de los distintos niveles de su discurso. Es decir, está estableciendo una distancia entre él y los colonizadores españoles que, cuando llegaron a las Américas, se caracterizaron a sí mismos como «justos» castigadores, como liberadores y opresores a la vez. Bolívar, por otra parte, se está tratando de caracterizar a sí mismo como una figura liberadora mesiánica, por lo que debe presentar su poder y autoridad como diferentes de los de los conquistadores, los cuales se habían edificado sobre la violencia física y lingüística. De este modo, al invocar la historicidad por capas de su discurso a través de un diálogo con los textos y acciones de los colonizadores, Bolívar refuerza su poder simbólico y se establece como un líder mesiánico, justo y humano muy opuesto al «otro» que los peninsulares representan.

En conclusión, la meta que se persigue con este acercamiento y estas actividades no es simplemente poner en conversación la construcción de la otredad y las estructuras sociales jerárquicas en dos contextos diferentes a partir de los cuales un tercer espacio intermedio pueda emerger. Hemos presentado nuestros temas de discusión en el contexto de la L1 y los hemos observado en el de la L2 pero, además, también nos hemos acercado a ellos como realidades que existen más allá de contextos concretos y particulares. Hemos tratado de animar a nuestros estudiantes a reflexionar sobre esos temas de forma crítica, a la vez que les hemos mostrado herramientas lingüísticas a través de las cuales pueden expresarse, con la meta de que, en el futuro, puedan activar este conocimiento crítico lingüístico y aplicarlo a diferentes contextos concretos cuando estén, no entre dos comunidades, sino trasladándose de una comunidad a otra y de una realidad cultural a otra.

Bibliografía

- Anderson, B. (2006). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.
- Bhabha, H. K. (1990). The third space. Interview with Homi Bhabha. En J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (207-221). Lawrence and Wishart.
- Bhabha, H. K. (2009). In the cave of making: Thoughts on third space. En K. Ika y G. Wagner (Eds.) *Communicating in the third space* (ix-xiv). Routledge.
- Bilbao Terreros, G. y Bono, M. (2018). Critical transitions: Towards a new Spanish curriculum. *ADFL Bulletin*, 44(2), 125-128. <https://doi.org/10.1632/adfl.44.2.125>.
- Blackwood, R. J., y Stefania T. (2015). *The linguistic landscape of the Mediterranean: French and Italian coastal cities*. Palgrave Macmillan.
- Blommaert, J. (2005). *Discourse*. Cambridge University Press.
- Bollaín, I. (Directora). (2010). *También la lluvia* [Película]. Canal + España.
- Bruzos, A. (2016). El capital cultural del español y su enseñanza como lengua extranjera en Estados Unidos. *Hispania*, 99(1), 5-16. <https://doi:10.1353/hpn.2016.0007>.
- Bruzos, A. (2017). El futuro de los programas de español y portugués en los departamentos de lenguas modernas: Visiones alternativas. *Hispania*, 100(5), 192-193. <https://doi.org/10.1353/hpn.2018.0047>.
- Byrnes, H. (2002). The cultural turn in foreign language departments: Challenge and opportunity. *Profession*, 114-129. <https://doi.org/10.1632/074069502X85176>.
- Byrnes, H. y Maxim H. (2003). *Advanced foreign language learning: A challenge to college programs*. Heinle y Heinle.

- del Valle, J. (2014). The politics of normativity and globalization: Which Spanish in the classroom? *The Modern Language Journal*, 98(1), 358-372. <https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2014.12066.x>
- Glover, J. y Friedman, H. L. (2015). *Transcultural competence: Navigating cultural differences in the global community*. American Psychological Association.
- Heller, M., y Duchêne, A. (2012). Pride and profit: Changing discourses of language, capital and nation-state. En M. Heller y A. Duchêne (Eds.), *Language in late capitalism: Pride and profit* (1-21). Routledge.
- Herman, D. M. (2007). It's a small world after all: From stereotypes to invented worlds in secondary school Spanish textbooks. *Critical Inquiry in Language Studies*, 4(2): 117-50. <https://doi.org/10.1080/15427580701389417>.
- Kern, R. (2002). Reconciling the language-literature split through literacy. *ADFL Bulletin*, 33(3), 20-24. <https://doi.org/10.1632/adfl.33.3.20>.
- Kramsch, C. (1993). *Context and culture in language teaching*. Oxford University Press.
- Kramsch, C. (2006). From communicative competence to symbolic competence. *The Modern Language Journal*, 90(2), 249–252. https://doi.org/10.1111/j.1540-4781.2006.00395_3.x
- Kramsch, C. (2009). *The multilingual subject. What foreign language learners say about their experience and why it matters*. Oxford University Press.
- Kramsch, C. (2011). The symbolic dimension of the intercultural. *Lang. Teach.*, 44(3), 354-367. <https://doi.org/10.1017/S0261444810000431>.
- Leeman, J. y Serafini, E. J. (2016). Sociolinguistics for heritage language educators and students: A model for critical translanguingual competence. En M. Fairclough y S. Beaudrie (Eds.), *Innovative approaches in HL pedagogy: From research to practice* (56-79). Washington, DC: Georgetown University Press.

- Malinowski, David. (2015). Opening spaces of learning in the linguistic landscape. *Linguistic Landscape*, 1(1-2), 95 -113. <https://doi.org/10.1075/ll.1.1-2.06mal>.
- Maxim, H. (2009). An essay on the role of language in collegiate foreign language Programmatic reform. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, 42(2), 123-129. <https://doi.org/10.1111/j.1756-1221.2009.00046.x>.
- Modern Language Association. (2007). Foreign languages and Higher Education: New structures for a changed world. Acceso 1 de junio de 2023, <
<https://www.mla.org/Resources/Guidelines-and-Data/Reports-and-Professional-Guidelines/Teaching-Enrollments-and-Programs/Foreign-Languages-and-Higher-Education-New-Structures-for-a-Changed-World>>.
- Paesani, K. (2016). Literature, literacy, and the undergraduate foreign language curriculum. *ADFL Bulletin* 44(1), 39-51. <https://doi.org/10.1632/adfl.44.1.39>.
- Paesani, K. (2017). Redesigning and introductory language curriculum: A backward design approach. *L2 Journal* 9, 1-20. <https://doi.org/10.5070/L29130408>.
- Paesani, K., Allen H. W., y Dupuy, B. (2016). *A multiliteracies framework for collegiate foreign language teaching*. Prentice.
- Pennycook, A. y Otsuji E. (2015). *Metrolingualism: Language in the city*. Routledge.
- Pegrum, M. (2008). Film, culture and identity: Critical intercultural literacies for the language classroom. *Language and Intercultural Communication* 8(2), 136-154. <https://doi.org/10.1080/14708470802271073>.
- Ros i Solé, C. (2013). Spanish imagined: Political and subjective approaches to language textbooks. En J. Gray (Ed.), *Critical perspectives on language teaching materials*. (161-181). Palgrave Macmillan.
- Swaffar, J. y Katherine A. (2005). *Remapping the foreign language curriculum: An approach through multiple literacies*. MLA.

Van Dijk, T. A. (1993). Principles of critical discourse analysis.
Discourse & Society 4(2), 249-283.
<https://doi.org/10.1177/0957926593004002006>.

Warner, C., y Dupuy, B. (2018). Moving toward multiliteracies in foreign language teaching: Past and present perspectives... and beyond. *Foreign Language Annals*, 51(1), 116-128.
<https://doi.org/10.1111/flan.12316>.

II.
PROTAGONISTAS
Y TRAYECTORIAS

DIALÉCTICA, JUSTICIA Y EDUCACIÓN EN LA GALLINA CIEGA DE MAX AUB

Andres Villagrà Álvarez

Pace University

*¿Debo estar agradecido o maldecir
el hecho de que a pesar de todas las
desgracias todavía puedo sentir
amor, un amor sobrenatural pero
aún por los objetos terrenales?
—Franz Kafka, Diarios*

Después de 33 años de destierro, Max Aub regresa a España en 1969 con el propósito de escribir un libro sobre su compañero de exilio mexicano Luis Buñuel, titulado *Luis Buñuel, novela*, el cual sería publicado después de su muerte. A pesar de que Luis Buñuel fue una de las figuras más importantes del surrealismo en el siglo XX,¹ tanto él mismo como Max Aub seguían siendo unos grandes desconocidos en España ya que buena parte de su obra estaba censurada por la dictadura franquista de los años 60. Este proyecto de investigación en España, encargado por la editorial Aguilar, representaba para Max Aub la posibilidad de un ansiado retorno desde el final de la Guerra Civil española. Fue en este breve viaje de 1969 cuando Max Aub comenzó a preparar este ensayo con el que buscaba reivindicar la figura del director de cine aragonés. Pero además, debido a su delicado estado de salud, para Max Aub era urgente la publicación de este diario en vida como reconocimiento histórico de su propio testimonio vital y literario, así como de la vida y obra cinematográfica del prestigioso director Luis Buñuel. Ambos creadores habían sido ignorados y marginados durante la época de la dictadura franquista.²

El proyecto de la biografía de Luis Buñuel germinó, asimismo, el diario del viaje a España del exiliado Max Aub. Este diario lleva por

¹ Posteriormente a la muerte de Max Aub, Federico Álvarez prologó en 1985 el libro *Conversaciones con Buñuel, seguidas de 45 entrevistas con familiares, amigos y colaboradores del cineasta aragonés* en la editorial Aguilar, y en el año 2013, apareció el volumen *Luis Buñuel, novela*, editado por Carmen Peire para la editorial Cuadernos del Vigía, aludido aquí.

² «Libros como este son preferibles calientes, aunque les falte perspectiva», señala Max Aub ante la necesidad de su publicación en vida del autor (Aub, 2021:481).

título *La gallina ciega. Diario español*.³ El diario *La gallina ciega* fue publicado primero en México en 1971, en edición de Joaquín Mortiz, y llegó a circular «clandestinamente e inclusive aparecieron durante el franquismo reseñas críticas y estudios», señala el crítico Manuel Aznar en su introducción a la última edición de 2021 (47). Aunque Max Aub llegaría a realizar un segundo viaje a España en 1971, nunca alcanzaría a ver *La gallina ciega* editada en España. Recordemos que Max Aub murió al año siguiente, en 1972.⁴ Ya sea porque la mayor parte de su extensa obra fue publicada en México y en París principalmente, o porque la censura no permitía la circulación de su obra en España de los años 60, el prolífico autor Max Aub era un «escritor desconocido para el público español», concluye Manuel Aznar (Aznar, 2003: 37). *La gallina ciega. Diario español* es un testamento ideológico del «retorno del exilio», que transmite la voluntad de rescatar a la sociedad española del silencio y del olvido del pasado republicano impuesto por el régimen franquista. Al igual que Sócrates defendió los valores de justicia y educación para la sociedad ateniense de su tiempo, *La gallina ciega* de Max Aub expone su ideario político, el cual defendió hasta su muerte (Aznar, 2003; Goytisolo, 2003: 144; Soldevila, 1999: 189).

En 1969, Max Aub pisa tierras españolas por primera vez desde el desenlace de la Guerra Civil, después de un exilio de 33 años. Durante su breve estancia, que abarcó desde el 23 de agosto hasta el 4 de noviembre, realiza visitas a diversos lugares y renueva sus lazos con familiares, amistades y escritores, así como con representantes de la joven intelectualidad española. Con un profundo pesar, descubre que miembros de la resistencia política vivían en una especie de clandestinidad o eran simplemente ignorados/as, tal como afirmaba su amigo y poeta Ángel González (Aub, 2015: 111-113). Tanto la memoria de la República y la Guerra Civil como el legado literario de los/las exiliados/as carecían de relevancia en la sociedad de un país forjado por una severa dictadura franquista (Aznar, 2015: 17). No obstante, a pesar de que el retorno de Max Aub a España tuvo cierta repercusión mediática (Lázaro, 2016: 60), su reintegración a la vida intelectual española,

³ Si no se especifica el año de edición, todas las citas de *La gallina ciega. Diario español* se reproducen tal cual aparecen en la edición de la editorial Renacimiento de 2021.

⁴ Ignacio Soldevila indica que Max Aub regresó a España «enfermo ya del corazón» en 1969. Su muerte se producirá tres años más tarde (Soldevila, 2003: 46).

como él mismo reconoce en sus diarios, no logró obtener el reconocimiento público que tanto anhelaba desde los primeros días de su exilio: «Lo saben (lo que hago) y como no ocupo lugar, me respetan» (Aub, 2015: 232).

Max Aub se distinguió como un escritor prolífico, versátil y comprometido políticamente con los valores de la Segunda República. De ascendencia judío-alemana, vivió en Francia durante la Primera Guerra Mundial y llegó a España en 1914 junto a su familia, estableciéndose en Valencia. En su juventud, Max Aub ganó reconocimiento como poeta y dramaturgo, siguiendo los fundamentos artísticos de la Generación del 27 y las vanguardias europeas de la época. Además, desempeñó labores como director de grupos teatrales y llegó a ocupar el cargo de secretario general del Consejo Central de Teatro.

En 1932, publicó por entregas en la revista *Azor* de Barcelona la primera de sus biografías noveladas, titulada *Luis Álvarez Petreña*. Durante el transcurso de la Guerra Civil, Max Aub trabajó en un guion cinematográfico llamado *Sierra de Teruel*, basado en la obra *L'espoir* de André Malraux. Asimismo, en ese tiempo, recibió el encargo de parte de la República de adquirir el famoso cuadro *Guernica* de Picasso.

Tras la victoria del bando franquista, Max Aub se vio inmerso en un doloroso peregrinaje por campos de concentración en Francia y Argelia entre 1940 y 1941, al igual que miles de exiliados/as republicanos/as. Ante la inminente invasión del ejército nazi en Francia, su situación personal se hizo sumamente delicada debido a su ascendencia judía y su afiliación al Partido Socialista Obrero Español. Finalmente, en 1942 se trasladó a México, donde falleció tres décadas más tarde. Desde la salida al exilio, Max Aub recoge en sus *Diarios* la supervivencia personal en los campos de concentración y la de compañeros/as exiliados/as y desaparecidos/as (Emilio Prados, Luis Cernuda, Paulino Masip). En este sentido, las experiencias recogidas en los *Diarios* (1939-1972), publicados en 1998, y *Nuevos diarios inéditos* (1939-1972) de 2003, servirán de base para los relatos del ya citado *El Laberinto Mágico*, publicados en el exilio entre 1943 y 1968 y compuesto por *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Tierra de campos*, luego dividida en *No son cuentos* y *Cuentos ciertos*, y *Campo francés*. A esta extensa colección se le añadieron más adelante *Campo del moro* y *Campo de los almendros*.

La estancia de Max Aub en México se prolongó durante el resto de su vida, convirtiéndose en su país de adopción. Allí, continuó su prolífica producción literaria y participó activamente en la vida cultural y artística. Sus obras abarcaban diversos géneros, desde la poesía hasta la novela, pasando por el teatro y el ensayo. Su estilo narrativo se caracterizaba por una mezcla de realismo y experimentación formal, reflejando así su influencia de las corrientes vanguardistas.

Max Aub dejó un legado literario de gran importancia, aunque su reconocimiento en España no llegaría hasta mucho tiempo después de su muerte. A lo largo de su carrera, Max Aub exploró temas diversos, como la guerra, el exilio, la memoria histórica y las contradicciones de la condición humana. Su compromiso con la denuncia de las injusticias y la defensa de la libertad representa un testimonio valioso de los avatares históricos y las experiencias humanas en tiempos convulsos. Su legado perdura como una voz que nos invita a reflexionar sobre los acontecimientos del pasado y a cuestionar las realidades presentes. Por ello, la repercusión de la vida y obra de Max Aub han sido objeto de estudio y revisión crítica, siendo considerado uno de los escritores más destacados del exilio republicano español y un referente de la literatura en lengua española del siglo XX.

Cuando Max Aub llega a España en 1969, se venían celebrando los llamados XXV Años de Paz, que dieron comienzo en 1939 con la proclamación de la dictadura franquista al final de la Guerra Civil. Esta celebración cultural, económica y social, fue inaugurada el 1 de abril de 1964, venía a certificar el progreso económico producto de los Planes de Desarrollo impulsados por los tecnócratas del Opus Dei y la afluencia de capital aportado por el turismo internacional. El mensaje ideológico de este evento pretendía poner fin a un ciclo histórico español de la Guerra Civil, el periodo de autarquía, y de los años de hambre y de represión política que le siguieron, para magnificar los efectos del progreso económico de los años 60, del pluriempleo y de la apertura a las relaciones internacionales. No obstante, el país seguía bajo las directrices de un gobierno dictatorial, donde no había derechos ni libertad individual, los encarcelamientos y ejecuciones eran frecuentes y las enormes desigualdades económicas quedaban patentes entre los/las partidarios/as del régimen y los/las hijos/as de los/las perdedores/as. En definitiva, la conmemoración de los XXV Años de Paz suponía el olvido definitivo de los valores y libertades de la

Segunda República española de 1931 a 1939. Los *lugares de la memoria* donde conmemorar la historia republicana, según Pierre Nora, habían sido sustituidos por la supuesta paz y progreso económico.⁵ Es decir, se pretendía hacer borrón y cuenta nueva con la historia y, especialmente gravoso para Max Aub, se intentaba hacer desaparecer de los libros de historia el testimonio de los miles de muertos/as y de exiliados/as republicanos/as.

En este momento histórico, el regreso de Max Aub a España no podía ser más oportuno y necesario, y me atrevería a decir, madurado. Mientras la propaganda gubernamental ensalzaba el progreso económico de los años 60, la presencia de Max Aub en el escenario político y social serviría para relanzar la lucha por la libertad frente a la dictadura. En una sociedad de postguerra impregnada del doloroso olvido y el silencio del pasado republicano, *La gallina ciega* se erige con la intención de desenmascarar a una sociedad española que permanecía paralizada por el control político y la ausencia de justicia social, evocando así el célebre mito de la caverna de Platón. La crítica plasmada en este diario de Max Aub consistía en cuestionar una ideología que encerraba el pensamiento individual y colectivo dentro de los límites permitidos por el régimen franquista: «Ni una palabra contra el régimen, ni una a favor. No guardan silencio por el mero hecho de hacerlo, sino porque no tienen nada que decir» (Aub, 2015: 179). Como Sócrates, condenado a muerte por defender sus ideales de justicia en contra de la guerra y la tiranía, el llamado de Max Aub no encontró eco en una sociedad nacida de tres décadas de privaciones y falta de libertades: «Sé por lo que lucho, lo único que me reconforta, la decencia y la justicia», señala Max Aub en la entrada de su diario del 24 de julio de 1954 (Aub, 1998: 249). A pesar del progreso económico de los años 60 impulsado por el turismo, el empleo múltiple, los Planes de Desarrollo y celebrado bajo los XXV Años de Paz, Aub persiste en su misión de «abrir los ojos» de la sociedad frente al olvido del pasado. El regreso de Max Aub y su testimonio recogido en *La gallina ciega. Diario español*, pretendía llenar ese vacío del olvido del pasado y haría despertar a la población de su letargo, de una realidad construida en un mundo de sombras e ignorancia, análoga a la situación descrita en el mito

⁵ Pierre Nora, denomina *lugares de la memoria* a aquellos lugares donde la memoria de los acontecimientos aún perdura y tienen relevancia en la vida diaria (Nora, 16: 1997).

de la caverna de Platón, dos mil años antes. Así lo describe Max Aub:

Ni estamos —mi generación— en el mapa. Todo es paz. Es curioso como eso de los veinticinco —o treinta— años de paz ha hecho mella, o se ha metido en el meollo de los españoles. Ni se acuerdan de la guerra —ni de la nuestra ni de la mundial—, han olvidado la represión o por lo menos la han aceptado. Ha quedado atrás. (Aub, 2021: 325).

Desde el comienzo, la crítica sin ambages de *La gallina ciega* plantea una reivindicación personal directa y sin máscaras desde la primera persona narrativa. Su denuncia exige una reparación por el sufrimiento en los campos de concentración y los 33 años de vida en el exilio:

Tal vez de mi generación [...] el que más estuvo en la cárcel fui yo [...]. y, sin duda, debo esa singularidad a Francisco Franco y al Presidente [sic] Daladier (más que al Mariscal [sic] Pétain, que no hizo sino seguir la corriente). Queda aquí la expresión de mi reconocimiento sin olvidar al hijo de puta que me denunció, por comunista, en París, a finales del 39 o principios del 40. Dios se lo pague y aumente y Santa Lucía les conserve —a todos— la vista. (Aub, 2021: 492-493).

Frente a la retórica del olvido del pasado, la *doxa* existente que silenciaba cualquier demanda de justicia y reparación con el pasado republicano, el discurso de *La gallina ciega* plantea que para mostrar la verdad (la *episteme*), era necesario el despertar de la sociedad, el salir de la caverna platónica que representa la España de los años 60. Desde el final de la Guerra Civil, la represión política del Gobierno franquista había llevado a sus opositores/as a la cárcel o el exilio, y peor aún al silencio, porque para Max Aub, «España se metió en un túnel hace treinta años y salió a otro paisaje» (Aub, 2021: 409). Porque salir de la caverna, como se describe desde el fragmento 514 al 521 del mito de la caverna de Platón, es caminar hacia el bien, hacia la verdad.⁶ El diario *La gallina ciega* tendría el

⁶ El mito de la caverna aparece descrito en el diálogo que tienen Sócrates y el hermano mayor de Platón, Glaucón, en el Libro VII de *La República*. Un título que nos remite asimismo a la Segunda República frente a la caverna platónica como alegoría de la dictadura franquista. Platón describe la caverna como un: «[...] subterráneo rectangular en que los espectadores están sentados de espaldas a la puerta y de cara a una pared. Detrás de ellos, a cierta distancia y en plano algo superior —pero dentro del local—, hay un fuego encendido, y entre el fuego y los espectadores corta transversalmente la sala un camino algo elevado al lado del cual —entre el camino y el público— discurre, también transversalmente, una mampara tan alta como un hombre. De este modo, al pasar personas cargadas por el camino, tan solo serán proyectadas por el fuego sobre la pared del fondo

propósito de mostrar otra realidad de libertad, ya que la realidad de la caverna sería solo un mundo de sombras manipuladas por los propios carceleros/as. Para aquellos seres que vivían encadenados/as mirando de frente a una pared, las siluetas allí proyectadas constituían la única realidad posible. Esta falsa realidad hecha de sombras, valga el oxímoron, les impedía conocer y concebir la luz, la verdad que existía fuera de la caverna.

Para Max Aub, ese camino hacia la verdad y la luz implicaba abrir los ojos a la historia y al discurso del poder existente y puede ser entendido y tipificado como *contrahistoria* o *contramemoria*, según la definición de Michel Foucault.⁷ Podría decirse que el diario *La gallina ciega* refleja un discurso de *resistencia* frente al poder hegemónico del franquismo y del triunfalismo promovido por los XXV Años de Paz. Además de la reivindicación personal y literaria, la mayor frustración de Max Aub es que no se hiciera justicia con los miles de muertos y exiliados sin aceptar la responsabilidad que ambos bandos tuvieron en el conflicto:

Hubo una gran diferencia entre las barbaridades que se cometieron de nuestro lado y las que hicieron ellos. Nosotros —dejando aparte a los que las cometieron— las reprobamos y, en los que casos que pudimos, las castigamos. En cambio, ellos las hicieron conscientemente y, lo que es peor, creyendo que hacían justicia. ¡Qué justicia ni qué narices! En esa diferencia fundamental está la base de la verdad y, precisamente porque ganaron ellos, la vida española de hoy está construida en la mentira. (Hizo una pausa). En la mierda de la mentira. En la mentira y en el

las sombras de las cargas que ellos transporten, pero no sus propias sombras. Además, la pared del fondo tiene eco, de modo que las palabras pronunciadas por los portadores parecen venir de ella [...]» (Platón, 2004: 222, 514a). Y continúa la descripción haciendo énfasis en la incapacidad física e intelectual de estos prisioneros de poder liberarse: «En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza» (Platón, 2004: 222, 515c).

⁷ «El potencial crítico y la capacidad de emancipar de la genealogía propuesta por Michel Foucault reside en desafiar las prácticas establecidas de recordar y olvidar excavando en los “cuerpos” (entendidos como formas de conocimiento y comunicación) subyugados de experiencias y recuerdos para sacar a la luz los dogmas que las prácticas culturales hegemónicas han borrado. La tarea crítica del erudito y del activista es resucitar conocimientos subyugados, es decir, revivir cuerpos de experiencias y recuerdos ocultos u olvidados, y ayudar a producir insurrecciones de conocimientos subyugados». (Medina, 2011: 11-12). La traducción del texto en inglés es del autor de este ensayo.

crimen. Es decir —para los que todavía saben, que cada día son menos— en la hipocresía. Eso fue (Aub, 2021: 539).

La *paideia* de Max Aub se fundamenta en la educación de los valores de la justicia y la libertad, y en los que se reafirma en su diario: «No soy indiferente a nada que tenga que ver con la justicia o la inteligencia», comenta (Aub, 1998: 48). El camino hacia la verdad; es decir, hacia el conocimiento racional, veraz y justificado (la *episteme*) de la mayéutica socrática presupone que el/la interlocutor/a logre responder debidamente tras darse cuenta de sus propios errores. Es decir, se alcanza la verdad en el proceso dialógico, del griego *dia* (a través) y *logos* (la razón, expresión, palabra o discurso), el cual conduce al discípulo a encontrar por sí mismo la respuesta correcta. De la misma manera, el diálogo y la educación, o la comunicación y el conocimiento para Max Aub, pasa necesariamente por hacer justicia con los/as exiliados/as y muertos/as del pasado, negándose a aceptar la inacción política que ve en sus congéneres: «¿Cómo puedo a ponerme a juzgar si estoy mirando –viendo—lo que fue y no puedo ver, más que como superpuesto, lo que es? (...) Matar los recuerdos. No he venido a eso sino a trabajar en lo que fue (uno) y ver, por mi gusto, lo que es (dos). No a relacionarlo» (Aub, 2021: 192). Como expresó Sócrates en la famosa «Teoría de la reminiscencia» de Platón, conocer es recordar y es necesario ayudar a recordar y redescubrir lo que ha sido negado u olvidado.

La contradicción como método, el cuestionamiento de las propias creencias y del conocimiento, como modelo de reflexión señala el camino del conocimiento, según las pautas de la mayéutica socrática. Para Max Aub, el cuestionamiento de uno mismo para alcanzar el conocimiento, necesita igualmente del diálogo con uno mismo, con el lector, y hacer que la duda, la vacilación ante las verdades asumidas, se convierta en instrumento para transformar la historia oficial (la *doxa* vigente):

Equivalente (la vida narrada), tal vez, pero siempre será una vida inventada. No la de la persona que habla contigo. Nadie, ni tú, contarás jamás la verdad última de tus pensamientos y de tus hechos [...] Se dice lo que se piensa. Pero el pensar está generalmente divorciado de la realidad, la sinceridad es tan falsa como la invención. Lo inventado tiene una base tan real como lo sucedido (Aub, 2021: 447).

Francisco Ayala, también escritor exiliado, señaló en su día que la vocación de «diálogo argumentativo» de Max Aub en el ensayo que le dedicó en el año de su muerte, donde comenta: «Diría yo que *La*

gallina ciega es, en cierto modo, más novela que las novelas del propio autor, pues aquí hay un protagonista, el escritor mismo, que en sus múltiples encuentros polemiza, no con este o aquel, o aquel otro contradictor particular sino, en definitiva, con el país entero» (Ayala, 1973: 68). Y así el planteamiento retórico del diálogo, ya sea real o con personajes anónimos o imaginarios, ha llevado a considerar *La gallina ciega* como obra ficcional en detrimento del discurso autobiográfico presente en la obra.

El proceso para alcanzar la verdad de la mayéutica socrática se funda, precisamente, en la capacidad individual de reemplazar las opiniones, los datos no comprobados, por conocimientos. Para ello, Max Aub indaga en las raíces fundacionales anteriores a la dictadura y le lleva a buscar las referencias de lo conocido y lo vivido donde reconocer sus propias señas de identidad. Su primera impresión de Barcelona y de la ciudad costera de Figueras es ver los efectos del progreso y del turismo desde su salida al exilio. Max Aub comprueba que aquellos *lugares de la memoria* que desempeñaron un papel fundamental durante la Guerra Civil, como el Castillo de Figueras donde Negrín realizó la última reunión de las Cortes (Aub, 2021: 166), o del Castillo de Perelada, donde el gobierno de la República en retirada intentó salvar la colección del Museo del Prado allí custodiada (Aub, 2021: 171), se les había desprovisto de identidad, historia, memoria y de significación.

En las reuniones con amigos y familiares, generalmente alrededor de buenas comidas y vinos, todo el mundo le preguntaba: «¿Qué le parece España?». Esta fue quizás la pregunta más frecuente, pero que más molestaba a Max Aub, como expresa repetidamente en su diario (Aub, 2021: 154, 203, 209, 383, 430, 481). Preguntas a las que responde con un escueto «bien» en la mayoría de los casos, o no da respuesta explícita, aunque conociera sobradamente el momento presente de España desde su exilio mexicano. Max Aub parece darnos a entender, en este caso, que la respuesta deberían encontrarla los propios interlocutores preguntándose a sí mismos por su propia circunstancia:

¡Qué duda cabe que, en España, la política española, debe cambiar y cambiará! Sin eso sería un ejemplo único en la historia, e impensable. Pero debe y deberá cambiar por el esfuerzo mismo de los españoles y mientras estos se satisfagan con lo que tienen y se alcen de hombros ante sus injusticias patentes o se consuelen con canciones o danzas regionales, no habrá nada que hacer (Aub, 2021: 236).

Desde el comienzo de su viaje, del 23 de agosto al 4 de noviembre de 1969, Max Aub contacta con amigos y familiares, con escritores e intelectuales conocidos, así como con representantes de la juventud intelectual española. Max Aub encuentra, no obstante, que los/las participantes en la resistencia política vivían «enterrados/as» o «ignorados/as» en la España de los años 60. La falta de libertad de pensamiento y de conocimiento produjo una «desolación intelectual», en palabras de Max Aub. Es necesario entender, entonces, que el control ideológico ejercido por franquismo resultó una «caverna», en su más amplio sentido etimológico como espacio cerrado, oscuro e impermeable, «el túnel» aludido anteriormente, donde el conocimiento (es decir, las sombras que únicamente se permiten ver) está siendo manipulado por el poder. Sus propios colaboradores así lo confirman. Por ejemplo, sobre su amigo, el filósofo Juan Gil-Albert, Max Aub comenta, «Juanito Gil-Albert; entre sus sombras soñadas; feliz, consolado por los mandamases del Ateneo Mercantil» (Aub, 2021: 239), a lo que le responde Gil-Albert: «Mas, ¿qué harías tú, Maxito, tras veintidós años de estar aquí aplastado?» (Aub, 2021: 240). O durante su conversación con el poeta Ángel González, ahora semiciego y prácticamente olvidado, que le recrimina a Max Aub su falta de empatía, o de no querer ver la realidad que impera en la sociedad española:

Vosotros (exiliados/as) tuvisteis una juventud dorada. Crecisteis en un mundo libre y liberal. Nosotros... Ten en cuenta que yo tenía once años cuando empezó la guerra. Nueve, cuando la sublevación de Asturias. Soy asturiano. ¿No lo sabías? ¿Qué juventud tuve? La represión, la guerra y después otra vez la represión y Franco, Franco y Franco (Aub, 2021: 295).

Las conversaciones con los diversos estamentos sociales se asientan en las bases de la contradicción dialéctica; por ejemplo, en las reuniones con los jóvenes escritores donde discute la historia reciente, o con los/las intelectuales cuando polemiza sobre los valores de la verdad, la justicia y la inacción política, porque esa España «les parece bien», comenta. Cuando polemiza, Max Aub se empeña en su misión de «abrir los ojos» de la sociedad frente a la desmemoria del pasado. Con gran pesar, Max Aub llegó a comprobar que no existía una oposición política al franquismo en la que sustentar su reivindicación: «Ni una palabra contra el régimen, ni una a favor. No callan por callar sino porque no tienen nada que decir» (Aub, 2021: 250). La crítica de Max Aub no se centra exclusivamente en la intelectualidad, sino que alcanza a las instituciones culturales y a la prensa como instituciones carentes de

libertad de pensamiento y dirigidas por el poder. La misión de Max Aub era la de evitar *Morir por cerrar los ojos*, que da título a una de sus obras dramáticas escrita en 1944 (Soldevila, 2003: 189). Comenta el autor amargamente: «Me duele su inconsciencia, su alegría, sus tragaderas, su manga ancha, su conformidad. Todo les tiene sin cuidado, acomodados. Seguramente —¡tan inteligentes! — tienen sus razones y su razón. Mirarse en el espejo y no verse, sin estar ciego» (Aub, 2021: 705).

Max Aub, defensor a ultranza de los valores de la República, confiaba que con su presencia en España se fomentaría una política de acción y de respuesta social contra la dictadura franquista que «¿[...] hizo de España un país mediocre y fácil de vivir, en treinta años de paz? De paz... De paz. Veinticinco o treinta años negros. Sin luz, al sol, velados» (Aub, 2021: 476-7). Durante su viaje de tres meses a España, no encuentra el apoyo necesario que le permita reincorporarse a la vida intelectual del país, a pesar de haber sido un activo colaborador de las revistas culturales, aunque muy minoritarias, como de *Papeles de Son Armadans* desde 1958 hasta 1971 y de la revista *Ínsula* de 1961 a 1966.⁸

Dada la incapacidad política de la élite intelectual del momento, la educación de los/las jóvenes resultó ser el pilar fundamental para promover el cambio político y social de España. Su educación pasaba por recuperar los valores del pasado republicano, y el reconocimiento de la realidad de los/las miles de españoles/as que vivían exiliados/as desde hacía treinta años. En una conversación de Max Aub con uno de los/las jóvenes intelectuales que asisten a sus lecturas literarias, se produce este encuentro revelador y de tono dramático:

—Lo que sucede es que aquí estás buscando lo que no hallarás nunca. Ni tú ni nadie.
—¿Qué?
—El tiempo pasado. Tu juventud. Ahora es la nuestra.
No hice más que un gesto dubitativo.
—Es un poco absurdo (quiso decir «ridículo», sin duda) que llores...
(Aub, 2021: 220).

Pero este era otro momento histórico diferente al de los tiempos de la República. Esta juventud era la que había salido de aquel «túnel»

⁸ Manuel Aznar incluye un exhaustivo listado de las publicaciones de Max Aub en las revistas literarias españolas del momento en las notas 18 y 19, pág. 29 del prólogo a esta obra.

de la caverna de sombras y cadenas era producto de treinta años de hambre, de represión y de censura que se impuso desde el final de la Guerra Civil. Consecuentemente, la juventud educada en los años 60 no era partícipe ni hacía como suya la lucha política y la reivindicación de justicia política que buscaba Max Aub: «¿Cómo van a creer estos niños? Todavía más ignorantes de la verdad que sus padres. Porque estos no quieren saber, sabiendo; en cambio, estos *nanos* (cursivas del autor) no sabrán nunca nada. Es una ventaja, dirán. Es posible. No lo creo» (Aub, 2021: 325). Para Max Aub, estos/as jóvenes representan una «generación perdida», nacida y educada únicamente en los valores del franquismo y en el olvido de los valores de la República.

Estuve el mayor tiempo posible con gente joven o que lo fue hasta hace poco; extraños y familiares: ninguno me preguntó nunca nada acerca de la guerra civil. Los periodistas, me hicieron más de cincuenta entrevistas, en ninguna me preguntaron —aunque fuese para su acervo particular— nada acerca de la contienda. Me moví entre ‘intelectuales’ casi siempre: nadie me preguntó acerca del Guernica o de la Sierra de Teruel... (Aub, 2021: 152).

Como Sócrates, que era llamado el «rey de la provocación», el discurso de *La gallina ciega* ambiciona convulsionar los cimientos de un país dominado por la resignación, el victimismo, y el miedo: «... me duele —no España como a don Miguel (de Unamuno)— sino el miedo en el que la mayoría vive inmersa sin darse cuenta o sabiéndolo. ¿Miedo a qué? ¿A la policía? Sólo en ínfima parte. Miedo a no saber lo que son» (Aub, 2021: 708-709). En su deseo de provocar la reacción social contra el orden establecido en España, Max Aub carga contra la llamada «resistencia vencida» y la vía de la «generación de los arrepentidos» bajo el franquismo (Aub, 2021: 629).⁹ En concreto, centra sus ataques en la figura de Pedro Laín Entralgo que, aun viviendo al margen de la política, llegaría a ser director de la Real Academia Española, aunque alabe también a figuras destacadas como Américo Castro, Menéndez Pidal, Gil-Albert y Dámaso Alonso, entre otros. De la misma forma, los

⁹ Max Aub mostró el rechazo hacia la política de reconciliación seguida por los dirigentes socialistas y comunistas, que de hecho suponía una amnistía de la brutal represión franquista, y hacia la que denomina «generación de los arrepentidos», representada por Laín Entralgo. Dudaba además de la relevancia del antifranquismo cultural y político que se expresaba a través de revistas como *Cuadernos para el Diálogo*, «cuyos redactores procuran dar a entender con subentendidos sus distintos pareceres [y] sólo sirven para defender al régimen de los escándalos nacionales y extranjeros habituales» (Muñoz Soro, 2003: 6).

comentarios de Max Aub sobre literatura española del momento eran objeto de ataques por parte de los intelectuales adeptos al régimen; como la tensa disputa que se produjo con Emilio Romero, quien era la máxima autoridad teatral del momento.

La crítica se centra asimismo en los organismos de represión franquista y, en concreto, en la censura. Durante la estadía de Max Aub en Madrid en 1969, se prohíbe la escenificación teatral de *Deseada* en el teatro Fígaro. Después de sonadas reclamaciones en la prensa, finalmente solo se permitió una lectura pública de esta obra que, para Max Aub, era una de sus obras más «inocuas», pero no por ello, dejó de denunciar el hecho. Esta prohibición se recrea en un breve cuadro dramático en tres actos incluidos en *La gallina ciega* y titulado con mayúsculas: *PASO DEL SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD (Homenaje a Pedro Agustín Carón de Beaumarchais, a menos que sea a Mariano José de Larra)* (mayúsculas del autor).

Al igual que Sócrates, en su *Apología*, apeló a la moral y a la justicia después de haber sido condenado a muerte, para Max Aub era necesario despojarse de las máscaras bajo las que ocultarse pero que impedían ver la verdad. Especialmente, vio en la autocensura de uno mismo, en la máscara, un instrumento de represión ideológica del que era imposible sustraerse:

¿Hasta qué punto vive uno encerrado en sí que es necesario salir y verse en un espejo viendo para darse cuenta de que uno no se ve en las lunas diarias, de que se es otro, de que se fabrica uno su máscara, día a día, y que cuando cae el maquillaje de la costumbre y entrevé la realidad se sorprende tanto que no hay manera de creer lo que se ve? (Aub, 2021: 251).

Aceptar la realidad sin cuestionarla presupone ignorar la posibilidad de otra verdad más allá de la proyectada en las paredes de la caverna. Así lo plantea Sócrates al lector: «¿Y que los prisioneros no tendrían por real otra cosa que las sombras de los objetos artificiales transportados?» (Platón, 2004: 221, 515c.). En concreto, Max Aub critica los bulos, los chismes, las mentiras y las intrigas que han hecho desaparecer las tertulias, la honestidad y la crítica objetiva: «Hay más bulos que gatos. Cualquier cómputo sería cierto. Conténtanse con el ornamento en el decir» (Aub, 2021: 482-3).

Algunos líderes de la oposición franquista, como Pedro Altares, entonces director de la revista *Cuadernos para el Diálogo*, apoyaba a Max Aub en la necesidad de un cambio social que requería tanto la

participación de los/las españoles/as «de dentro» como la de los/las exiliados/as en el extranjero, cuya memoria había sido igualmente desautorizada.¹⁰ Es precisamente la imposibilidad de ese diálogo lo que impedía la reconciliación con el pasado en todos los estamentos sociales (Caballé, 2017: 45). Ante la falta de lectores/as y de interlocutores, era improbable que la obra de Max Aub llegara al gran público nacional: «Yo creí [...] que cuando colaboraba en *Insula*, o en *Papeles de son Armadans* escribía para España. Que la gente aquí se enteraba [...] No, aquí no las lee nadie, los suscriptores son poquísimos, y los profesores de español en el extranjero» (Aub, 2021: 437).¹¹

El «despertar» de la conciencia implicaba tanto a la persona, «privada de luz... anublados el juicio y la razón...», como al propio país, «España con los ojos vendados, los brazos extendidos, buscando inútilmente a sus compañeros o hijos, dando manotazos al aire, perdida», que aparece en la contraportada de la edición mexicana, como señala Manuel Aznar en la edición de 2015 (13). Amargamente, Max Aub concluye: «Aquí no es que no haya libertad. Es peor: no se nota su falta» (Aub, 2021: 240).

Su crítica se vuelve contra amigos/as y conocidos/as, hasta el punto de proyectar vivir en un «estado de ucronía» o de realidad alternativa, fuera de la caverna y fuera del tiempo, como definió Ignacio Soldevila, (Soldevila, 2003: 189). Fiel a sus principios, para Max Aub solo queda la provocación para despertar a un país que seguía viviendo en la oscuridad. Este proceso de polémicas y razonamientos encontrados conduce a la propia alienación. Agotados los argumentos, Max Aub se cuestiona, desengañado, si la lucha por lograr una sociedad española más justa hubiera sido producto de su propia ceguera: «Vives en falso. Lo malo es que existes y no puedes vivir, viviendo con esto. Y vives. Vives». A lo que él mismo se responde: «-Sí, a destiempo» (Aub, 2021: 251).

Para el autor, el aceptar el retorno del exilio en un país sin libertades implicaba la claudicación de la lucha política, la educación y la justicia, y la vuelta a la caverna. No puede sorprendernos el tono amargo de su denuncia: «Lo malo es que este libro (*La gallina ciega*)

¹⁰ «Ante la muerte de Max Aub. Una carta inacabada», *Altares*, 1972, 38-40.

¹¹ Max Aub seguía con especial interés las lecturas de *La gallina ciega* que hacían distintos editores (Aznar, 2015: 7). A pesar de las expectativas puestas en la difusión de la obra, solo se habían vendido cincuenta ejemplares en México al poco de su publicación (Aub, 1998: 499-500).

no se venderá en España, y cuando pueda circular libremente nadie sabrá de qué estoy hablando. Lo más imbécil: clamar en el desierto. Ser inútil» (Aub, 2021: 240).¹² Al igual que le sucedió a Sócrates, acusado por el Senado ateniense de corromper a la juventud y no respetar los dictados de sus dioses, fue condenado a muerte. En el mito descrito por Platón, el individuo que consiguió escapar de la caverna y ver la luz sintió la obligación ética de regresar y mostrar a sus compañeros encadenados la luz y el conocimiento que existía fuera. Estos, que solo conocían el mundo de las sombras, no lo creyeron y lo apalearon hasta la muerte.

En *La gallina ciega* existe una clara intención didáctica, no sólo del testimonio del exilio, sino también de rescatar la historia del pasado reciente: «Vine a ver, no a ser visto. A aprender, no a enseñar. A lo sumo a estar y no dar cuenta de mi mediocridad y, menos de la suya. ¡Y yo que pensaba, por fin, hablar con unos jóvenes de verdad entregados al teatro! La vuelta, fúnebre» (Aub, 2021: 343). *La gallina ciega* es tanto el diario de un desencuentro como un fracaso pedagógico y político, lo que llevará a Max Aub de vuelta al exilio sin haber visto su diario publicado en España.

Faltaba entonces la continuidad de pensamiento de cientos de intelectuales y educadores/as que vivían en el exilio y que, como el propio Max Aub, hubieran inculcado los valores democráticos del pasado español. La falta de continuidad intelectual fue aprovechada por escritores/as adscritos al régimen franquista, como Francisco Umbral, para señalar que existía un «valle de silencio» que hacía imposible la continuidad o la integración de los intelectuales del exilio como Max Aub, según aparece en la carta citada por Manuel Aznar en su magnífico prólogo (Aznar, 2015: 66). Y precisamente, debido a la ausencia de los maestros/as e intelectuales exiliados/as, se produjo ese corte con la continuidad de la *paideia* y la educación republicana, que la ideología del régimen franquista alcanzó a silenciar, si no erradicar, de las escuelas, la universidad y la sociedad. Una labor de educación de la historia, la libertad y la justicia que sólo pudo comenzar tras la muerte del dictador y la transición democrática.

¹² Max Aub seguía con especial interés las lecturas de *La gallina ciega* que hacían distintos editores (Aznar, 2015: 7). A pesar de las expectativas puestas en la difusión de la obra, solo se habían vendido cincuenta ejemplares en México al poco de su publicación (Aub, 1998: 499-500).

Bibliografía

- Altares, P. (1972). Ante la muerte de Max Aub. Una carta inacabada, *Cuadernos para el Diálogo*, 108 (septiembre), 38-40.
- Aub, M. (1998). *Diarios (1939-1972)*. M. Aznar (Ed.). Alba Editorial.
- Aub, M. (2015). *La gallina ciega*. M. Aznar, 3.^a ed. (Ed.). Alba Editorial.
- Aub, M. (2021). *La gallina ciega. Diario español*. M. Aznar (Ed.). Renacimiento.
- Aub, M. (2003), *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*. Ed. M. Aznar (Ed.). Renacimiento.
- Ayala, F. (1973). La gallina ciega, *Cuadernos Americanos*, XXXII, 2 (marzo-abril de 1973), 64-65.
- Aznar, M. (2015). Max Aub en el laberinto español de 1969. En M. Aznar (Ed.) *La gallina ciega* 3.^a ed (7-95). Alba Editorial.
- Aznar, M. (2021). Max Aub en el laberinto español de 1969. En M. Aznar (Ed.). *La gallina ciega* (9-142). Renacimiento.
- Aznar, M. (2003). Un escritor vivo. Max Aub, vigencia literaria y política. *Babelia, El País*, 31 de mayo.
https://elpais.com/diario/2003/05/31/babelia/1054337954_850215.html.
- Caballé, A. (2017). ¿Cansados del yo? *Babelia. El País*, 6 de enero.
https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html.
- Fernández-Galiano, M. (2011). *Platón. La República*. Trad. de J. M. Pabón y M. Fernández-Galiano. Alianza Editorial.
- Fundación Max Aub (2021). <https://maxaub.org>.
- Goytisolo, J. (2003). El regreso a Ítaca. En M. F. Mancebo (Ed.), *Encuentros de historia y literatura. Max Aub y Manuel Tuñón de Lara*. Biblioteca Valenciana, (143-149). (Publicado

previamente en El País - *Babelia*, Madrid, 28 de julio de 2001).

Lázaro, E. (2014). El regreso imaginario de Max Aub. Lectura de su vuelta a través de su obra dramática. En M. Aznar, J. R. López, F. Montiel y J. Rodríguez (Eds.), *El exilio republicano de 1939: Viajes y Retornos* (19-25). Renacimiento.

Lázaro, E. (2016). La Vuelta de Max Aub en 1969 vista por el diario Madrid. *Forma: revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, [en línea], 14, 58-69.
<https://raco.cat/index.php/Forma/article/view/321896>.

Medina, J. (2011). Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-Memory, Epistemic Friction, and Guerrilla Pluralism. *Foucault Studies*, 12, 9-35.

Muñoz Soro, J. (2003). Entre la memoria y la reconciliación. El recuerdo de la República y la guerra en la generación de 1968. En *Historia del presente* (83-100). dialnet.unirioja.es.

Nora, P. (1997). Présentation, *Les lieux de mémoire*, Vol. 1 (15-23). Quarto-Gallimard.

Platón (2004). *Menón*. Biblioteca Clásica Gredos.

Soldevila, I. (2003). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Fundación Max Aub-Diputación de Valencia.

LA HABANA EN EL RECORDADOR IMPENITENTE DE MARIO CONDE

José Jesús Osorio

Queensborough Community College - CUNY

La primera novela de Leonardo Padura Fuentes con el detective Mario Conde como protagonista no fue publicada en Cuba sino, y a instancias de Paco Ignacio Taibo II, por la Universidad de Guadalajara en México en el año 1991. Las autoridades literarias cubanas no la consideraron una novela lo suficientemente representativa de la ideología que debía tener una obra de esta índole como referente de la Cuba revolucionaria. Como lo señala acertadamente Clemens A. Franken: «Padura abandona los presupuestos del policial de las dos décadas anteriores que se basaban en la certidumbre y la confianza en los organismos estatales, reemplazándolos por los de la incertidumbre y el desencanto» (Franken, 2009: 33). Algo que, siguiendo las ideas planteadas por Franken, significaba un cambio paradigmático de la novela policiaca cubana, donde se exaltaban los logros de la revolución castrista, se consideraba al criminal como producto de un régimen burgués derrotado y se exaltaba el trabajo colectivo de las investigaciones policiales. Con estas consideraciones de por medio, era muy difícil darle espacio a publicar novelas policiales donde el protagonista fuera un detective que en muchos casos actúa en solitario y que es un descreído de los logros revolucionarios de su sociedad.

La lista de las novelas policiacas, «o falsamente policiacas» como Padura afirma, con Mario Conde como protagonista ha ido creciendo con el tiempo. Se inicia, como ya se mencionó, con *Pasado perfecto* (1991). Le siguen *Vientos de Cuaresma* (1994) y *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998); cuatro novelas que forman una tetralogía referida a una estación particular ubicada históricamente en el año 1989. Se continúa con *Adiós, Hemingway* (2001), *La cola de la serpiente* (2001), *La neblina del ayer* (2006), *La transparencia del tiempo* (2018) y culmina con *Personas decentes* (2022). Son nueve novelas en las cuales el personaje va envejeciendo a la par que su creador.

Conde es en las primeras novelas, como el detective parisino Maigret, un detective al servicio de una entidad investigativa de un

estado.¹ Para Conde las características psicológicas del criminal no son marcadas de manera tan determinante como en los casos que resuelve Maigret. Conde nos muestra los condicionamientos que giran alrededor del criminal y la víctima: la corrupción, la falta de solidaridad, el deseo absoluto por control, poder y por obtener dinero de una manera rápida y fácil. Padura menciona en una entrevista a propósito de la creación de este personaje: «Era una reflexión de los problemas y las frustraciones de mi generación» (Anderson, 2013).

Las características particulares, que hacen de las obras de Leonardo Padura Fuentes algo novedoso en la literatura negra cubana, son enumeradas de una manera precisa por José Antonio Michelena y que aquí resumo:

Mover el delito y el crimen hacia espacios de la sociedad donde no habían sido tratados [...] Realizar una prospección de la sociedad cubana [...] Introducir, en el género, el lenguaje de la calle [...] Crear un personaje protagónico de gran carisma [...] Colocarse en la órbita del neopolicial iberoamericano (Michelena, 2018:13).

A esto se puede agregar aspectos importantes como el recurso a la parodia y la ironía, que vuelcan el esquema clásico de la novela negra y que, partiendo de un enigma engañoso, nos hace ver que el interés de estas novelas no está exclusivamente en la resolución de un enigma en particular. El mismo Padura ha señalado en entrevista con Michelena que «se puede hacer novela policiaca incluso sin crimen, incluso sin investigación, incluso sin violencia» (Michelena, 2018: 70).

Es interesante observar la visión de ciudad que gracias a la mirada de Mario Conde se forja en las novelas. Conde recorre La Habana, ya sea como policía o como vendedor y comprador de libros, observando a sus contemporáneos y detallando, desde la nostalgia, cómo todo tiempo pasado ha sido mejor. Al menos esa es la gran

¹ En mi artículo «Maigret y Conde: Dos detectives para dos mundos distintos» comento sobre el detective parisino lo siguiente: «Maigret es creado por Georges Simenon en 1929, en la novela *Pietr el Letón* de 1931. [...] Hay en las investigaciones de Maigret un acercamiento profundo a los personajes y su entorno social. La sociedad, en particular la ciudad de París, se configura en un elemento determinante en estas novelas, donde los personajes se mueven al borde del abismo, algunos sucumben y devienen en criminales» (Osorio, 2019: 211).

mentira que el personaje y sus amigos construyen para poder sobrevivir a la desazón que les provoca una ciudad que cada día se les antoja extraña. Para Diana Battaglia:

El barrio de Conde y los edificios prerrevolucionarios se presentan como heterocronías, es decir, emplazamientos reales que, gracias a sus monumentos y ruinas, permiten acumular en el mismo lugar diferentes momentos históricos y diferentes experiencias de vida cubana. Conde, en estas novelas, va voluntariamente en busca de estos rincones para recuperar el pasado y proporcionar una visión crítica y nostálgica de la experiencia histórica cubana (Battaglia, 2022: 156).

Para Mario Conde, es en su vagar por La Habana que la ciudad se le presenta en todas sus contradicciones. Algo que en *La neblina del ayer* observa absorto:

La sensación de degradación que flotaba en el aire alarmó al espíritu del ex policía, que percibió en la piel un temblor demasiado parecido al miedo: aquel ambiente era definitivamente explosivo, ajeno a la ciudad amable donde él había vivido por tantos años. Demasiadas gentes sin nada que hacer o perder. Demasiadas gentes sin sueños ni esperanzas (Padura, 2016g: 141).

Se nota cómo la promesa de un *hombre nuevo* que la revolución castrista impulsó ha derivado en seres anodinos, deseosos de escapar del país, tristes y nostálgicos de su pasado y sin esperanzas de un futuro mejor. Al respecto comenta Paula Martínez:

Frente al discurso oficial que sigue hablando del orden social, de la purificación del individuo y del *hombre nuevo*, la corrupción está presente en todos los niveles sociales, con la diferencia de que en el caso de las clases altas aparece como totalmente gratuita —provocada por el afán de poseer cada vez más— y en el caso de las clases populares es consecuencia directa de la miseria que sufre el pueblo cubano (Martínez, 2019: 259).

Para el marxismo, el rompimiento de las ataduras a un régimen capitalista de producción por uno socialista permitiría que los seres humanos vivieran en condiciones de igualdad; que pudieran desarrollar al máximo su potencial, creándose las condiciones para que surgiera un ser humano pleno, nuevo.² Para Dalmacio Negro:

² «Manuel Ignacio Santos, propone una reflexión filosófico-antropológica y, en la voluntad por pensar el espacio latinoamericano como ámbito para la emergencia del “hombre nuevo”, discute aquella apuesta antihumanista; como si para establecer las coordenadas de un nuevo espacio antropológico fuese preciso saldar cuentas con Foucault, argumentando que el hombre no es una configuración reciente ni está a punto de desaparecer. El nombre de Foucault

«El mito del hombre nuevo postula una nueva forma de humanidad [...] Imagina que cambiando las estructuras sociales, acabará transformándose la naturaleza humana, que depende del medio ambiente» (Negro, 2010).³

La ciudad, sus avatares, sus lugares de pesadillas y de lujo, encarnan la concretización de cómo la promesa revolucionaria no ha significado necesariamente el camino al paraíso proletario que la propaganda comunista pregonó en los años sesenta.⁴ La ciudad se afantasma ante el propio Conde, como constatamos en este pasaje:

Miró a su alrededor y tuvo la nerviosa certeza de hallarse extraviado, sin la menor idea de qué rumbo debía tomar para salir del laberinto en que se había convertido su ciudad, y comprendió que él también era un fantasma del pasado, un ejemplar en galopante peligro de extinción, colocado aquella noche de extravíos ante la evidencia del fracaso genético que encarnaban él mismo y su brutal desubicación entre un mundo difuminado y otro en descomposición (Padura, 2016g: 204).

Este vagabundear de Conde en busca de criminales cuando era policía y luego en su búsqueda de libros que le permitan sobrevivir, nos muestran a un personaje cuya actividad principal es caminar, recorrer la ciudad de La Habana. Padura indica claramente las

circulaba, entonces, a escala nacional como expresión de la tensión creciente entre el leitmotiv de la “muerte del hombre” y el nacimiento del “hombre nuevo”» (Canavese, 2012: 84).

³ «De ahí que el punto de partida de la religión secular del hombre nuevo y de su correlativa concepción política sea la “nuda vida”, como decía Michel Foucault; la vida de un cuerpo sin conciencia de la muerte, que para él sería simplemente la “nuda muerte”. Un tipo de hombre cuya vitalidad equivale al movimiento debido a sus instintos: en un mundo artificial, la vida sería un trámite burocrático lo más placentero posible; únicamente la consciencia de la muerte sin horizontes podría ser inquietante» (Negro, 2010).

⁴ La crisis cubana es ampliamente reseñada por Magdalena Tosik: «Como es bien sabido, la crisis de los noventa produjo una serie de severas restricciones de consumo que Fidel Castro había anunciado en 1990 bajo el nombre del “Período especial en tiempos de paz”, como consecuencia de la quiebra del bloque soviético en Europa y la crisis de petróleo. El Período Especial pronto se convirtió en el sinónimo de una crisis económica sin precedentes en la historia cubana. Según Emilio Santiago Muíño, este momento de la degradación económica puso en relieve “una cosmovisión cargada de sentido histórico, una jerarquía de valores y todo un esquema cultural”. Así, la crisis que era un factor impactante para cada ámbito de la vida diaria de los cubanos, provocó, sobre todo, que reaparecieran las desigualdades sociales, ya que dentro de la sociedad desapareció el concepto de igualdad, término fundamental de la Revolución Cubana» (Tosik, 2022: 47).

motivaciones que lo llevaron a configurar al detective en estas palabras:

Para mí fue una decisión complicada [...] Además, la cercanía con el personaje protagónico que me permitía esa fórmula—casi una primera persona enmascarada —me daba la opción de convertir a esa figura en un puente entre (de un lado) mis conceptos, gustos, fobias respecto a los más diversos elementos del arco social y espiritual y (del otro lado) la propia sociedad, tiempo y circunstancia en que el personaje actuaba. De alguna manera mi protagonista podía ser mi intérprete de la realidad presentada— por supuesto, la realidad cubana de *mi* momento, *mi* realidad (Padura, 2019: 120).

Este constante recorrer la ciudad y mirar con detalle sus cambios, tanto en la parte material como en la de los seres que la pueblan, son fundamentales en las características definitorias de la novela policiaca de Padura y la diferencia de las novelas de otros compatriotas suyos. Así lo expresa Padura:

Habida cuenta del desastroso momento que vivía la novela policial cubana —devenida, en la casi totalidad de los casos, una novelística de complacencia política, esencialmente oficialista, cultivada más por amateurs que por profesionales y, por tanto, con raros asomos de voluntad literaria— mi referente artístico y conceptual no podían ser mis colegas cubanos: por el contrario, el modelo, si acaso, me serviría para no caer en los abismos en que ellos yacían y se agotaban (Padura, 2019: 119).

Estas novelas develan una mirada muy crítica de La Habana, convirtiendo la ciudad, por medio de lo que ve y comenta Conde — tanto como lo que describe el narrador— en un elemento determinante en las novelas que tienen al detective como su personaje principal. Para Paula Martínez:

Una ciudad percibida por el investigador desde distintas perspectivas y que, lejos del inmovilismo, se transforma con el tiempo. Entre las primeras descripciones que podemos leer en *Pasado perfecto*, recordemos que ambientada en 1989, y las de *La transparencia del tiempo*, 25 años más tarde, la crisis y el abandono han hecho mella en la ciudad. La nostalgia que siente el detective hacia el paraíso perdido, la ciudad de su infancia, va convirtiéndose en miedo ante una degradación física del espacio urbano que va de par con una profunda degeneración moral de la sociedad (Martínez, 2019: 206).

La ciudad se funde en la trama, es parte fundamental en la construcción de la novela y por ello es imprescindible observar su construcción a la hora de analizar los textos donde Mario Conde la recorre, la sufre y nos da a conocer lugares recónditos; alejados de la mirada oficial y de los ámbitos edulcorados para turistas.

Este vagar constante del protagonista, siguiendo pistas o simples premoniciones, como él mismo las describe en su forma poco heterodoxa de investigar, nos va develando una sociedad que tiene problemas fundamentales por resolver, en medio de grandes avances sociales como la educación gratuita, servicios de salud universales financiados por el estado entre otros logros. Su manera sui géneris de investigar le granjeará animadversión entre compañeros de la policía y también admiración, en especial de Manolo su compañero y su jefe Rangel. En diálogo con Rangel, Conde afirma:

—Ahora, porque sé que la asesinaron. Al principio fue por un presentimiento...

—No lo puedo creer, Conde, ¿todavía tú sigues dando lata con eso de los presentimientos? (Padura, 2016g: 284).

Conde en su periplo vital por La Habana, nos lleva a pensar en Baudelaire y el *flâneur* con su constante recorrer y observar la ciudad moderna y sus gentes.⁵ A propósito del desarrollo de las ciudades y la configuración en la ciudad moderna de la multitud, que genera anonimato; lo cual propicia espacio para el crimen y también para que en la ciudad finisecular surgiera la figura del detective, Carlos Pardo escribe:

Pero el aspecto de amenaza en la multitud no es único. Para Benjamin, la figura del *flâneur* es la que identifica a quien busca recuperar el sentido de la ciudad y de la multitud. Para él, la ciudad es la combinación de su hábitat familiar, ante el cual quiere poner distancia, y el espacio ajeno,

⁵ «His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world such are a few of the slightest pleasures of those independent, passionate, impartial natures which the tongue can but clumsily define» (Baudelaire, 1970: 9). [Su pasión y su profesión son llegar a ser parte integrante de la multitud. Para el perfecto *flâneur*, para el apasionado espectador, hay un inmenso disfrute de colocar su casa en el corazón de la multitud, en medio del flujo y reflujó del movimiento, en la mitad de lo fugitivo y lo infinito. Para estar fuera de casa y al mismo tiempo sentirse en todas partes en casa; ver el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo permanecer escondido del mundo, son algunos de los pequeños placeres de esas naturalezas apasionadas, independientes, imparciales que la lengua solo puede definir torpemente.]

periférico, que quiere desentrañar. Así, el *flâneur* es la otra cara del detective (Pardo, 2017: 18).

El detective desarrolla una profunda mirada crítica de la ciudad que recorre, y por medio de ella nos adentra en una realidad donde las grandes promesas del «Hombre Nuevo», producto de una sociedad fundada en el socialismo, se han quedado en mera propaganda. La mirada crítica de Conde es constante en las distintas investigaciones que desarrolla.

¿Quiénes vivían allí, en casas rutilantes y amuralladas, tan por encima del mundanal ruido? Conde se dijo que en realidad había dos ciudades invisibles dentro de la ciudad visible: el hormiguero hirviente de los desafortunados y los afortunados políticos y económicos. Las huellas de una virgen negra se empeñaban en hacerle patente unas distancias que empezaban a ser insalvables y cada vez más populosas (Padura, 2018: 336).

Las referencias a la política estatal, a la estructura político-social de Cuba son precisas en las novelas de detective de Padura.⁶ Estas también mencionan a funcionarios del partido comunista que terminan involucrados en crímenes. Este es el caso de la desaparición de un antiguo compañero de estudios de Conde, Rafael Morín, que es el caso a investigar en la novela *Pasado perfecto*. En *La transparencia del tiempo*, usa el robo de la estatua de la virgen para recorrer, mostrar, la realidad de una ciudad, La Habana, dividida, decadente, excluyente para la mayoría. La que ofrece de todo para unos pocos y muy poco para la gran mayoría de la población. Algo que es una contradicción evidente en una sociedad autoproclamada socialista. Padura señala sin tapujos esa contradicción. Quizá la manera de evitar la censura del estado, es seguirle los pasos a la virgen por distintos entornos espacio-sociales y mostrar las falencias que la misma sociedad arrastra a pesar de que la propaganda oficial muestra otra cara al mundo. De paso es conveniente señalar que *La transparencia del tiempo* es una novela que toca el tema de la religiosidad presente en una sociedad donde

⁶ Al respecto de la crisis económica en Cuba escribe Magdalena Tosik: «Cuando Leonardo Padura decide dejar su carrera periodística y empezar a escribir novela policiaca, el sistema económico de Cuba se desintegra a causa de la carencia de la ayuda soviética. La caída de la Unión Soviética (1991) provoca una crisis severa en cada aspecto de la vida peninsular e inicia las grietas en los fundamentos de la vida social en Cuba. Así que las carencias en el mercado cubano impactan en la vida cultural y el simple hecho de que no había papel para imprimir los libros en la isla iniciaron, según Padura, la necesidad de buscar otras alternativas para publicar» (Tosik, 2022: 39).

gobierna un partido comunista. La religiosidad, según esta novela de Padura, sigue siendo parte importante de la espiritualidad de Cuba, aunque en esto como en muchos aspectos morales, el escritor encuentra que hay mucho de hipocresía y de decadencia.

Sin embargo, Mario Conde no renuncia del todo a la sociedad que le ha tocado vivir. En este sentido, su visión de ciudad en el presente, de un marcado pesimismo, se contrasta constantemente con una Habana que vive en su recordar constante y la cual rememora con agrado. Carlos Pardo considera al respecto:

Sin embargo, este disfrute tiene su dolorosa contraparte en la certidumbre del deterioro que amenaza a la arquitectura y a la sociedad cubana. En su percepción de lo estético, la sensibilidad del detective encuentra fácilmente la abrumadora presencia de lo prosaico y, en especial, del deterioro, por 'negligencias ya históricas' que afectan en igual medida al alma de la ciudad y al alma de sus habitantes (Pardo, 2017: 115).

Estas dos visiones de ciudad: la recordada a través de las vivencias propias y afirmada en su feroz valoración de la amistad con su pequeño entorno de amigos; y la vivida en sus múltiples investigaciones criminales, no lo hacen negarse a una leve esperanza y confianza en su ciudad, en la sociedad revolucionaria cubana que le ha tocado vivir. Nostalgia y una leve esperanza, sazónada fuertemente con momentos de tristeza infinitos, son los que hacen de Mario Conde un recordador empedernido; como se lo señala constantemente su amigo el flaco Carlos, y lo menciona el narrador de las novelas cuando Conde recorre afanoso La Habana; buscando pistas para encontrar criminales o libros que luego pueda vender y que le permitan sobrellevar la precaria y pobre vida que lleva. Así lo piensa Conde mientras bebe unos rones con el sargento Manolo:

Pensó que él también había sido feliz y que alguna vez lo sería de nuevo y que la soledad no es un mal incurable y quizás algún día recuperaría sus viejas ilusiones y tendría una casa en Cojimar, muy cerca de la costa, una casa de madera y tejas con un cuarto para escribir y nunca más estaría pendiente de asesinos y ladrones, agresores y agredidos [...] y quedarían a flote sólo los buenos recuerdos, como debe de ser, los que el tiempo salva y protege para que el pasado no sea una carga horrible y repelente (Padura, 2016a: 133).

Las novelas de Padura se pueden leer como una manera de observar la realidad cubana. Para el escritor, su comprensión de la realidad cubana la ha logrado al permanecer viviendo en la isla y conocer los

códigos de existencia que rigen el día a día en la ciudad. Para expresar su conocimiento de la realidad de la sociedad cubana, Padura usa la novela de crimen para dar a conocer, y por este medio, cuestionar la sociedad en la que vive:

Por su lado, los episodios del presente cubano están apoyados en un conocimiento vivo y en una indagación de una realidad que forma parte de mi propia vida y experiencia, aunque el procedimiento investigativo de la trama policial en que participa Mario Conde es pura ficción (Padura, 2018: 439).

Se puede observar, en este y muchos otros pasajes, que Padura crea un ambiente preciso en cada momento, siempre relacionándolo con el sentir y el estado de ánimo de Conde, de los personajes, del lugar, el clima, los olores, las comidas y los recuerdos. Hay una puesta en perspectiva de la razón de la escritura de Padura y el por qué no deja de vivir en Cuba, en la Habana. Sus planteamientos en muchos aspectos son muy cercanos a lo escrito por Sartre sobre el papel del escritor, sin necesariamente caer en la idea del intelectual revolucionario planteado por el pensador francés. Hay varios matices a considerar en este caso y tienen que ver con las ideas éticas y estéticas que Padura plantea y realiza en sus novelas. En ellas, a mi modo de ver, hay una gran presencia de la filosofía estoica y de que el quehacer literario tiene un alto sentido de compromiso ciudadano, histórico y social con el entorno en el cual el escritor o escritora se desenvuelve. Padura esto lo deja saber en más de una ocasión tanto en sus escritos como en entrevistas. En el artículo «¿Para qué se escribe una novela?» Padura declara después de dudar si la literatura sirve para denunciar «los más canallas y oportunistas»:

No lo sé, pero yo escribí una y he escrito otras diez buscando respuestas a conflictos tan complejos como la perversión de la utopía igualitaria del siglo XX, el derecho del hombre a ejercer su libre albedrío, o la búsqueda de las fuentes originales de mi identidad cubana [...] necesito escribir una novela *para* decir algo (Padura, 2019: 113).

En estas novelas retrata los problemas más importantes de su sociedad: la represión, la hipocresía, la corrupción, la pobreza, la desidia y la falta de una moralidad y decencia. Los seres que pueblan la Habana caminan en medio de calles sucias, casas y edificios a punto de derrumbarse y muchos realizan actividades viles para poder tener qué comer al final del día. Hasta el mismo Conde, ya retirado de la policía, vive en una pobreza extrema.

En la novela *Paisaje de otoño* renuncia a la policía. En medio de la desazón que esto le produce, porque piensa que ha traicionado a su jefe el mayor Rangel, al dejarlo solo en medio de las investigaciones internas, se dedica a beber incesantemente. La vida del Conde es caótica. Después de tres días de borrachera sube a la azotea de su edificio y allí llega a tener ideas suicidas.

A estas profundidades de su vida se decía que nunca había sabido exactamente por qué dijo sí y se hizo policía, y después tampoco pudo saber con certeza por qué demoraba su escape de aquel mundo al cual, a pesar de todas las contaminaciones, jamás había pertenecido cabalmente (Padura, 2016e: 16).

Mario Conde detesta ser policía y lamenta no realizar su verdadera vocación: ser escritor. La familia inmediata de Conde prácticamente desaparece de su entorno. Conde no se casa y vive solo buscando un amor imposible, esto también lo frustra. Muchos años y novelas después se hará novio de Tamara sin llegar a decidirse a vivir con ella. No sabe en su existencia solitaria porqué se decidió a ser policía, pero ejerce su trabajo con ímpetu y gran inteligencia, luego lo dejará, pero seguirá investigando crímenes. En diálogo con su exjefe le comenta que:

Ni muerto volvería a ser policía. Ni con un jefe como tú. Si antes era un agnóstico, ahora soy un descreído. [...] Vendiendo libros viejos me siento más libre, sin poder sobre los demás y sobre todo más conforme conmigo mismo. [...] lo más lejos posible de todo lo que huele a poder y a crearme con derecho de pensar por los demás y a tener que cumplir órdenes que a veces no quisiera cumplir (Padura, 2016g: 286).

Mientras trabajó en la policía cubana se daban constantes conflictos e investigaciones internas. La desconfianza es la constante en su mundo laboral. Esto es sintomático de lo que pasa en la sociedad; todos desconfían de todos, todo el mundo de alguna manera se siente mirado, investigado. Es una sociedad donde es imperioso demostrar día a día que no se es un traidor. La traición y la hipocresía permean el tejido social, y esto es notorio en las constantes investigaciones y traiciones que se dan al interior de la Central de policía. Para Éilis Gallagher:⁷

Las novelas de Padura no tienen héroes ni heroínas que encajen con la imagen del buen revolucionario. Por el contrario, son los delincuentes quienes a menudo resultan ser típicamente buenos revolucionarios en apariencia, en el sentido de que trabajan dentro del sistema y apoyan la

⁷ La traducción es mía.

Revolución. En lugar de elogiar los méritos de la Revolución, como lo había hecho la novela policiaca socialista cubana, Padura denuncia sus fracasos. Utiliza sus novelas como espacio para escribir una crónica social de la vida dentro de los límites del régimen castrista de una manera claramente crítica de sus errores (Gallagher, 2013: 20).⁸

En la novela *La transparencia del tiempo* (2018), ya fuera de la policía, su noviazgo con Tamara se ha configurado, algo que junto a sus amigos lo ayuda a sobrellevar su constante angustia existencial que siempre lo ha acompañado desde las primeras novelas. Contentan a Conde sus grandes amigos, los que conoció en la preparatoria y que son como su familia. En particular el flaco Carlos y su madre Josefina. El Conde desea escribir: «Una historia de la frustración y el engaño, del desencanto y la inutilidad, del dolor que produce el descubrimiento de haber trastocado todos los caminos, con y sin culpa» (Padura, 2016e: 26). Es en esos momentos donde se plantea con fuerza la disyuntiva de dejar todo, salirse de la policía y dedicarse a lo que en el fondo quiere ser: escritor. Esta ambigüedad en la vida del Conde me hace pensar en Roberto Bolaño, quien, en algunas entrevistas, y no sé si lo decía con sorna, afirmó que su sueño frustrado era ser detective, sueño aplazado que realiza en su literatura haciendo de detective en algunas de sus novelas. El conde va por el camino opuesto, de policía quiere llegar a ser escritor. ¿Es un guiño de Padura a Bolaño? Podría ser.

La amistad se configura como la razón que le da sentido a la vida de Conde. No se decide a irse de Cuba por el gran afecto que siente por sus amigos y especialmente por el flaco Carlos. Él es gordo y quedó paralítico después que recibiera una bala en Angola. Una guerra, como dirá uno de sus amigos, a la que no les preguntaron si querían ir. Dice Andrés: «Nos dijeron que históricamente nos tocaba obedecer y tú ni siquiera pensaste en negarte, Carlos, porque nos enseñaron a decir siempre que sí, que sí, que sí...» (Padura, 2016e: 24). La idea de la obediencia ciega a las decisiones de la burocracia estatal es algo que, en más de una novela, es señalado como un aspecto que ha signado el destino de algunos de los amigos de Conde. Andrés, el médico se ve precisado a salir de Cuba, y otros tantos lo hacen, porque sienten que la sociedad es asfixiante y que todos los días sus sueños y anhelos se ven siempre aplazados o definitivamente muertos.

⁸ La novela *Máscaras* (2016) es un ejemplo claro de un funcionario del partido comunista que deviene en criminal.

La tristeza, la infelicidad, la frustración signan las vidas tanto de Conde como del entorno de sus amigos. Hay una constante huida del país de algunos de los personajes; una búsqueda incesante de encontrar un sentido a la existencia, sintiendo que en la sociedad donde viven no la van a hallar. El refugio, en el caso de Conde, es la amistad y a ratos la escritura. Así lo dice Conde en *Adiós, Hemingway*: «Hemos perdido casi todo, pero hay que salvar lo que queremos» (Padura, 2016f: 189).

La imagen que se tiene de Cuba donde la gente está contenta, baila son y se divierte, es completamente desmentida por la visión que de La Habana nos muestra Padura. Conde está convencido de la derrota y sin sentido de la vida. Así lo señala el narrador en *Adiós, Hemingway*:

Pero ahora, ya lo sabía, era la caricatura de un cabrón detective privado en un país sin detectives ni privados, o sea, una mala metáfora de una extraña realidad: era, debía admitirlo, un pobre tipo más, viviendo su vida pequeña, en una ciudad llena de tipos corrientes y de existencias anodinas, sin ningún ingrediente poético y cada vez más desprovistas de ilusiones (Padura, 2016f: 107).

En su periplo vital el pasado lo visita de manera insistente, a tal punto la idea de recordar es tan característica del personaje que la primera novela lleva este apelativo: *Pasado perfecto*. Uno de sus amigos se lo dirá:

‘Eres un cabrón recordador’, siempre le decía su amigo, el Flaco Carlos, pero era inevitable que la Cuaresma y la soledad lo hicieran recordar. Aquel viento ponía a flotar las arenas negras y los desperdicios de la memoria, las hojas secas de sus afectos muertos, los olores amargos de sus culpas con una persistencia más perversa que la sed de cuarenta días en el desierto (Padura, 2016c: 12).

Hay mucho sufrimiento en los personajes, frustración, infelicidad y rabia. Algunos salen de Cuba a buscar mejores oportunidades en otras latitudes, principalmente en Estados Unidos. Otros, como el médico Andrés, se sienten completamente frustrados y con rabia contenida y como señala el narrador en *Paisaje de otoño*: «algo en sus proyectos más íntimos había fallado y su camino vital —como el de todos ellos— se había torcido por rumbos indeseables, aunque ya trazados, sin el consentimiento de su individualidad» (Padura, 2016e: 25). Aquí queda plasmado uno de los temas que atraviesan los textos de Padura donde Conde es el protagonista, el de unos individuos a quienes se les ha dictado la vida sin su consentimiento.

En un artículo Padura menciona las razones que lo llevan a escribir sobre su Cuba:

Escribir sobre Cuba, sobre lo que ha sido y es Cuba y lo que son los cubanos de ayer y de hoy, con la sinceridad y profundidad que se merecen esas entidades socio históricas y humanas, es tal vez la tarea más compleja y a la vez satisfactoria que puede enfrentar el escritor cubano que vive en esta Cuba del siglo XXI. Porque es un deber con los cubanos y con la nación, con la verdad, la historia y la memoria, porque es su destino (Padura, 2013: 51).

Guardando las proporciones en cuanto a la función del escritor como revolucionario, las ideas de Padura se acercan mucho a lo que planteara Sartre sobre la función del escritor, escritora. Para Sartre en *¿Qué es la literatura?*:

La obra escrita es un hecho social y el escritor, antes incluso de tomar la pluma, debe estar profundamente convencido. Hace falta, en efecto, que esté muy al tanto de su responsabilidad. Es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas [...] pero solamente porque es escritor [...] Tiene que vivir y querer esta responsabilidad y, para él, es lo mismo vivir y escribir, no porque el arte salva la vida, sino porque la vida se expresa en empresas y la empresa del escritor es escribir (Sartre, 2014: 13).

Esta idea de la responsabilidad social del escritor con su sociedad y su época es muy marcada en Padura y en varios escritos lo ha planteado. Lo escribe así en «Yo quisiera ser Paul Auster» después de reconocer que se le juzga muy duro por seguir viviendo en Cuba y en vez de moverse en los extremos de hablar del «paraíso socialista» o el «infierno comunista» y que, por tanto: «Matizar constituye un pecado si uno es un escritor cubano» (Padura, 2019: 105). Al final del escrito plantea de una manera precisa su visión de escritor, cubano, que voluntariamente decide continuar viviendo en el mismo barrio donde nació sin salir de La Habana.⁹

La realidad me obliga a lidiar con un tiempo en el cual, como escritor, cargo una responsabilidad ciudadana y una parte de ella es [...] dejar testimonio, siempre que sea posible, de arbitrariedades o injusticias cuando estas ocurran, y de pérdidas morales que nos agreden (Padura, 2016: 106).

La misma idea de la responsabilidad como escritor y ciudadano lo hace afirmar que escribe novelas policiacas donde el enigma no es

⁹ Para Carlos Pardo: «Los recuerdos son, pues como Conde lo reconoce, parte intrínseca de su ser; recorrer el barrio, como ya se ha señalado, constituirá un peregrinaje al interior de sí mismo» (Pardo, 2017: 121).

necesariamente lo fundamental, sino el mostrar la sociedad cubana donde ocurre el crimen y cuáles son las causas de esos crímenes que en las investigaciones de Mario Conde siempre tienen fuertes connotaciones sociales; sean estas de abusos del poder por parte de funcionarios del régimen socialista, corrupción, deseos enormes por hacerse a dineros mal avenidos o formas de escalar en los ámbitos de poder; indicando la intención de mostrar la sociedad cubana desde su literatura. Paula Martínez escribe al respecto:

Lo que pretende Leonardo Padura es darnos una visión de la sociedad cubana que incite a la reflexión. La crítica social está presente desde su primera novela, en la cual el entonces policía descubre, a través del asesinato de Rafael Morín, compañero del Pre de Conde y esposo de Tamara, un caso de corrupción en el mundo de los altos funcionarios [...] Este es el punto de partida para mostrar que la corrupción afecta a todas las esferas del poder, incluida la policía (Martínez, 2019: 207).

Padura menciona en «El soplo divino: crear un personaje», al respecto de la escritura de una novela policiaca, que la misma implica un peligro porque se puede escribir sólo alrededor de resolver el enigma planteado y con la intención de que sea «literatura de evasión y entretenimiento» (Padura, 2019: 118). Sin embargo, y en correspondencia con sus planteamientos de la función de responsabilidad personal e histórica del escritor, lo cual ha mencionado en varias entrevistas y escritos, Padura considera que la novela policiaca, y esto es fundamental para comprender el alcance que lo social tiene en sus novelas con Conde como protagonista, debe ir más allá que el simple entretenimiento:

Pero también es viable escribirla para, además, proponerse una indagación más profunda en las circunstancias (contexto, sociedad, época) en que ocurrió ese crimen [...] escribirla con una voluntad de estilo, cuidando que la estructura sea algo más que un expediente investigativo cerrado con la solución de un enigma y proponiéndose la creación de personajes con entidad psicológica y peso específico como referentes de realidades sociales e históricas. [...] para preocupar, indagar, revelar, tomarse en serio las cosas de la sociedad y la literatura...olvidándose incluso de los enigmas (Padura, 2019: 119).

Coherente con su visión de la literatura, la función del escritor y las posibilidades que da la novela policiaca, cuando se trata de resolver un crimen, Padura hace que Conde se adentre en el mundo de la víctima y de conocer de manera íntima y profunda a los personajes que la rodeaban. Este proceso indica que el investigador nos está mostrando un mundo, unas determinaciones psicológicas o sociales que llevan al criminal a actuar. De esta manera, Mario Conde en el

proceso de investigación va mostrando a la sociedad cubana, sus hipocresías, injusticias y sus fracasos como sociedad. Algo que de una manera clara reconoce Padura:

Así, con mayor o menor carga de novela policial, pero siempre con más intenciones de novela social y reflexiva, las historias de Mario Conde me están sirviendo [...] y me servirán en el futuro para tratar de esbozar una crónica de la vida cubana contemporánea, en su evolución e involuciones, siempre desde mi punto de vista (Padura, 2019: 125).

El procedimiento de investigación de este detective no obedece a una lógica precisa, no tienen un método *per se*. Debemos tener en consideración el Conde investigador de la Central bajo las órdenes del mayor Rangel y el que luego investigará casos por su cuenta cuando se ha dedicado a vivir de la compra y venta de libros. En el caso de Conde, su forma de investigar genera mucho rechazo en el departamento de policía; exceptuando la gran estima que le tiene el mayor Rangel.

Su manera de investigar es puramente intuitiva, no sigue una línea lógica de investigación. Su capacidad de observación lo lleva a buscar el detalle determinante. En él es insistente el volver al lugar del crimen para sentir lo que sucedió entre la víctima y el criminal. Este proceso de retorno al lugar del crimen le permite encontrar el eslabón perdido o crearse un «pálpito», una premonición como él mismo lo señala a veces, que como hilo de Ariadna le posibilitará resolver el caso. Pero lo que mueve al Conde es su deseo de que el criminal quede fuera de circulación y en este proceso de descubrimiento de la verdad, señalar las hipocresías e injusticias de la sociedad cubana. Conde les dice a sus amigos, a modo de justificación y razón por la cual todavía seguía siendo policía, mientras lo fue, que le «encojona» el crimen y la hipocresía de la sociedad cubana, en un mundo que considera injusto. Su deseo es encontrar al criminal, saber la verdad de lo que pasó. Para Clemens A. Franken:

Ya que sabemos que “los textos de Padura buscan revelar la realidad escondida tras un sistema engañoso” (Vilches, 65). Por ejemplo, en la mitad de la investigación de su tercer caso, Mario Conde siente que “la verdad de la muerte de Alexis Arayan [estaba oculta en la hoja de la biblia]” (*Máscaras*, 147). Pocas páginas más adelante, dice intentar arrancar la máscara tras la que se ocultaba la verdad, la que caracteriza luego como “[s]iempre escondida o transfigurada” y “cabrona” (*Máscaras*, 159), difícil de descubrir y encontrar (Franken, 2009: 41).

Saber que hay criminales sueltos y que él con su capacidad investigativa puede ayudar a sacarlos de circulación es una motivación suficiente para mantenerse en la policía; con todo y las contradicciones que esto genera en su vida. Después que deja la policía, seguirá investigando y ayudando a resolver crímenes y misterios. Siempre buscando, en sus recorridos por La Habana, desentrañar los aspectos que han llevado a la sociedad cubana a una condición donde el crimen, la desidia, la pobreza junto al poder político y económico de unos pocos, muestran una sociedad en crisis. Una sociedad en la que Padura, usando la novela de detective como mampara, quiere ejercer de cronista de los sueños fallidos, las esperanzas rotas y siempre aplazadas.

Bibliografía

- Anderson, J. L. (2013). A crime novelist navigates Cuba's shifting reality. *New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2023/10/21/private-eyes>.
- Battaglia, D. (2022). Otros espacios y otros tiempos. Heterotopias y heterocronías en la serie Mario Conde de Leonardo Padura. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Reescrituras del género negro. Estudios literarios y audiovisuales* (153-162). Editorial Dykinson.
- Baudelaire. C. (1970). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Phaidon Press.
- Canavese, M. (2012). El efecto Foucault, entre el hombre nuevo y la crisis del marxismo. *Prismas*, 16 (1), 79-97.
- Franken. C. A. (2009). Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico. *Revista Chilena de Literatura*, 74 (abril), 29-56.
- Gallagher, E. (2013). *La Habana as a site of disenchantment in the work of Leonardo Padura Fuentes*, Tesis, University of Galway.
<http://hdl.handle.net/10379/4445>.
- Martínez, P. (2012). Leonardo Padura, entre la realidad y la ficción. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *El género negro: el fin de la frontera*. (255-260). Editora Andavira.

- Martínez, P. (2019) La conmovedora y cada vez menos escuálida historia de un detective en La Habana. Veinticinco años con Mario Conde. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Género negro sin límite* (203-210). Editora Andavira.
- Michelena, J. A. (2018). *(A)cercando a Leonardo Padura*. Ediciones Lenguaraz.
- Negro, D. (2010). El mito del hombre nuevo. *Nueva Revista*.
<https://www.nuevarevista.net/el-mito-del-hombre-nuevo>.
- Osorio, J. J. (2019). Maigret y Conde: Dos detectives para dos mundos distintos. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Género negro sin límites* (211-218). Editora Andavira.
- Padura, L. (2019). *Agua por todas partes*. Tusquets.
- Padura, L. (marzo 2013a) Escribir en Cuba. *Nexos*. Marzo.
<https://www.nexos.com.mx/?p=15212>.
- Padura, L. (2013b). *Herejes*. Tusquets.
- Padura, L. (2016a). *Pasado perfecto*. Tusquets.
- Padura, L. (2016b). *La cola de la serpiente*. Tusquets.
- Padura, L. (2016c). *Vientos de cuaresma*. Tusquets.
- Padura, L. (2016d). *Máscaras*. Tusquets.
- Padura, L. (2016e). *Paisaje de otoño*. Tusquets.
- Padura, L. (2016f). *Adiós, Hemingway*. Tusquets.
- Padura, L. (2016g). *La neblina del ayer*. Tusquets.
- Padura, L. (2018). *Transparencia del tiempo*. Tusquets.
- Pardo, C. (2017). *El detective y la ciudad. El espacio urbano en las novelas de detectives de Paco Ignacio Taibo II y Leonardo Padura Fuentes*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Sartre, J. P. (2014). *¿Qué es la literatura?* Losada.

Tosik, M. (2022). La novela policiaca y la crisis. *Cahiers d'études romanes*, 44, 39-54. <https://journals.Openedition.org/etudesromanes/14014>.

ECOS DEL ESPIONAJE INTERNACIONAL EN PÉREZ-REVERTE: DE EL MAESTRO DE ESGRIMA A EL ITALIANO¹

Emilio Ramón García

Universidad Católica de Valencia

Arturo Pérez-Reverte ha mostrado en repetidas ocasiones su predilección por escritores como Balzac, Dumas, Conrad, Orwell, Dos Passos, Cervantes, Dante, Agatha Christie o John Le Carré, a quienes dedica epígrafes, referencias y novelas. De ellos extrae su gusto por las historias bien contadas, la narración rápida y precisa y las referencias intertextuales en las que apoya su narración (Pérez-Reverte, 2008: s.p.). Sus protagonistas son héroes cansados (Pérez-Reverte, 1995: 373) que empezaron creyendo en los ideales heroicos de la guerra como Frederic Glüntz (*El husar*), investigando libros raros como Lucas Corso (*El Club Dumas*), buscando tesoros perdidos como Coy (*La carta esférica*), intentando esclarecer muertes como Lorenzo Quart (*La piel del tambor*), o procurando averiguar el paradero del líder internacional de los grafiteros como Lex (*El francotirador paciente*) pero que acaban desencantados y convencidos de que el axioma de *homo homini lupus est* se cumple pues, como afirma en *El pintor de batallas*, «Los hombres, señor Faulques, somos animales carnívoros» (Pérez-Reverte, 2006: 57). El objetivo del presente trabajo es, por una parte, ver cómo la progresión de sus personajes, que se inician en el espionaje a regañadientes en *El maestro de esgrima* (1988), beben de la tradición de la ficción de espías internacional y, por otra, analizar la diferencia de tono global entre las novelas que son enteramente de espías y las que tienen el espionaje como un elemento adicional.

La novela de espías, en tanto que subgénero de la ficción criminal, tiene algunos antecedentes en las ficciones policíacas y detectivescas de los siglos XVII a XIX en Francia, pero no se desarrolla plenamente hasta el siglo XX. Se trata de una literatura que proporciona una reflexión «sobre la traición basada en la “falsedad”, muchas veces inexplicable, de unos personajes que no actúan siempre por dinero o por razones ideológicas» (Castellet, 1997: 6), y en la que, además, el personaje principal suele cometer uno o más crímenes. La novela

¹ El presente trabajo tiene su origen en «Los reflejos del espionaje internacional en los espías de Pérez-Reverte» *Analecta Malacitana* XLII, 2022, pp. 223-241 <https://doi.org/10.24310/analecta.v42i1-2.14457> y consta con el permiso de la revista para su publicación.

de espías presenta así un dilema ético y trata temas como la traición, la identidad, el nihilismo, el engaño o el sabotaje. A esto se le suma que el radio de acción de la ficción de espías alcanza a gobiernos y naciones que actúan de manera clandestina, motivo por el que ofrece retazos de lo que se podría denominar la historia secreta de las naciones, y podría etiquetarse como literatura de políticas clandestinas (Seed, 2020: 233). En este orden de cosas, el Estado, que debiera ser el garante de una vida social ordenada y predecible, se convierte en fuente de ansiedad (Boltanski, 2014:232).

La novela de espías empieza a ver la luz en la segunda mitad del siglo XIX en algunos episodios de Sherlock Holmes y, posteriormente, en algunas novelas de William Tufnell Le Queuex (1864-1927), de E. Phillips Oppenheim (1900-1914), de Rudyard Kipling, de la Baronesa Orczy, de Robert E. Childers o de Joseph Conrad.² Para cuando se publica la parodia del espionaje *The Man Who Was Thursday* (1908) de Chesterton, la figura del espía estaba consolidada y, tras la Primera Guerra Mundial, aparecen los primeros clásicos. Así encontramos a Gastón Leroux y su detective Joseph Rouletabille (1908-1923), a John Buchan y su *Thirty-nine steps* (1915) o su *Green Mantle* (1916), a Eric Ambler y las dieciocho novelas publicadas entre 1936 y 1981, y a William Somerset Maugham, quien comienza con *Ashenden* (1928) y seguirá con el mismo Ashenden como protagonista en otros quince relatos (1914-39).³

La Segunda Guerra Mundial da lugar a gran cantidad de obras de calidad diversa. Para tener una idea del panorama merece la pena mencionar a Manning Coles,⁴ quien da a luz a un personaje que trabaja para el «MI5» en sus novelas de espías publicadas entre 1940 y 1963, mientras que la ficción de Hans H. Kirst hace hincapié en la lucha por mantener la integridad y la humanidad en medio de la Alemania nazi, y la de Jack Higgins opta por mostrar héroes duros y cínicos que se enfrentan a enemigos despiadados y peligrosos; un estereotipo muy del gusto de Hollywood. Mención especial merece Graham Greene, que trabajó desde 1941 a 1944 para el MI6 y cuyo primer éxito, *Stamboul Train* (1932),⁵ supuso su inicio en la novela de intriga. Después vendrían obras como *The Confidential Agent*

² Uno de los escritores más admirados por Pérez-Reverte.

³ Ambler y Maugham son autores de referencia para Pérez-Reverte.

⁴ Pseudónimo de Adelaide Frances Oke Manning y de Cyril Henry Coles.

⁵ Titulada *Orient Express* (1934) en su adaptación al cine.

(1939), *The Ministry of Fear* (1943), *The Quiet American* (1955), —en la que nace un nuevo tipo de espía; el del joven graduado norteamericano capaz de todo por defender el mundo libre—, *Our Man in Havana* (1958), o *The Human Factor* (1978); una novela sin romanticismos ideológicos ni excesiva violencia en la que prima la sensación de que los agentes son meros peones en el juego, por lo que, ante una filtración en el MI6, pueden ser acusados con pruebas circunstanciales y eliminados. Y no sólo por parte del servicio británico, pues el Kremlin también ha estado usando a varias personas, algunas sin su conocimiento, y eliminando a desertores o a gente que ya no les resulta útil. Los que ostentan el poder en ambos bandos hacen gala de una amoralidad absoluta en la que es considerada una de las mejores novelas de espías de todos los tiempos.

La guerra fría parece confirmar que en períodos de crisis aflora la inspiración y, así, el decadente y menguante imperio británico da a luz al súper-espía James Bond de la mano de Ian Fleming; un personaje que, para alguien con experiencia en el mundo del espionaje como Greene, es propenso a una violencia inusitada. Bond aparece por primera vez en *Casino Royal* (1953) y continuará apareciendo a raíz de una novela por año. El agente 007 supone el mayor éxito comercial de toda la literatura de espionaje, por lo que le sale una larga lista de imitadores; desde los cómics de Peter O'Donnell y su *Modesty Blaise* (1963) hasta la franquicia de películas iniciada en 1962, pasando por las novelas escritas por el profesor Kingsley William Amis con la autorización de la viuda de Fleming. La fiebre del 007 continúa, pero no es éste el tipo de personaje en que se fija Pérez-Reverte pues, afirma,

no me interesan los inmaculados, los que son tipo Hollywood, porque esos solo existen ahí. En la realidad, el héroe es mucho más complejo. No les hay puros. Lo he dicho muchas veces, he visto a gente ser heroica por la mañana y por la tarde hacer atrocidades. El héroe lo es durante cinco minutos, cinco días o cinco veces en la vida, pero no lo es siempre. Envejece, se cansa, tiene ambiciones, lujurias, impulsos... El héroe no lo es toda su vida. (citado en Albilla, 2021: s.p.)

Quien sí interesa al escritor cartagenero es Eric Ambler, que, entre 1936 y 1981, publica dieciocho novelas ambientadas en momentos históricos determinados para retratar y profundizar sobre un problema o un acontecimiento concreto. En *Uncommon Danger* (1937) presenta uno de sus temas recurrentes: el del amateur que acaba, en contra de su voluntad, rodeado de criminales o de espías

y que, pese a encontrarse fuera de lugar y parecer lo opuesto a un héroe, acaba haciéndose con las riendas de la situación y superando a sus más que avezados oponentes. De hecho, Pérez-Reverte se vale de este tópico en *El tango de la vieja guardia* (2012) presentando a un bailarín, Max Costa, que se ve obligado a hacer de espía y, contra todo pronóstico, sale airoso de la situación. Con este espía inopinado sin principios y sin escrúpulos, Pérez-Reverte prepara el camino para la aparición de Falcó. Y no es ésta la única referencia a Ambler, pues en sus novelas también hace referencia a los clásicos *The Mask of Dimitrios* (1939), *Journey into Fear* (1943), *Judgment on Deltchev* (1951), *Passage of Arms* (1959), *The Light of Day* (1962) y *The Levanter* (1972), en donde, al igual que ocurre en *Doctor Frigo* (1974), los tipos finos y educados resultan ser mucho más eficaces y peligrosos que los terroristas, y los intereses económicos están por encima de los ideológicos. La perspectiva que tiene Ambler del mundo viene explícita en dos frases de *Send No More Roses* (1977): «El crimen es en buena parte una ficción inventada por los políticos que se dan de legisladores, y de legisladores que pretenden que sus motivaciones estén libres de toda contaminación política», y «El noventa por ciento de lo que llaman crimen lo cometen los gobiernos contra los ciudadanos en cuyo nombre dicen gobernar y a expensas de ello»; frases que podría emitir cualquier personaje de Pérez-Reverte.

Len Deighton, otro de los grandes del género, rompe los moldes del género con su cínico espía sin nombre en *The Ipcress File* (1962);⁶ un agente que no siempre se mueve según las reglas. Posteriormente da vida a un fatigado y de mediana edad agente del MI6, Bernard Samson, en su trilogía *Berlin Game* (1983), *Mexico Set* (1984) y *London Match* (1985). Aquí el protagonista desenmascara a un agente ruso que resulta ser su mujer, lo cual le convierte en sospechoso y, por ende, se ve obligado a demostrar su inocencia; una experiencia similar a la que, sin matrimonio de por medio, también tendrá el espía de Pérez-Reverte en su propia trilogía. De Deighton se suele alabar su descripción de tipos y ambientes, incluidas las rivalidades interdepartamentales dentro de los servicios secretos; algo muy del gusto del escritor cartagenero.

Otro de sus maestros, John Le Carré,⁷ comienza a escribir novelas de espías cuando llevaba un año trabajando para el Foreign Office.

⁶ Al que llamaron Harry Palmer en las versiones cinematográficas.

⁷ Nombre real John Moore Cornwell

Call for the Dead (1961) y *A Murder of Quality* (1962) presentan por primera vez a su personaje Smiley, un hombre de unos cincuenta años, bajo, gordo, apacible y miope. En 1963 publica *The Spy Who Came in from the Cold* (1963), que pronto se convierte en un best seller. Partiendo de un juego de desinformación por ambos bandos en donde nada es lo que parece, los espías se revelan como peones de un ajedrez que juegan otros; una idea usada por Pérez-Reverte en obras como *La tabla de Flandes* (1990) o *El tango de la vieja guardia* (2012) entre otras. Cuando la carrera de diplomático-espía ya ha terminado para el autor inglés, éste publica *The Looking Glass War* (1965), la cual comienza con un espía británico que muere atropellado y con los microfilms que llevaba perdidos en la nieve. El servicio de inteligencia monta una operación pensando que ha sido un asesinato de la competencia y un pobre exiliado del Este será el peón que los jefes sacrifiquen sin escrúpulos. Para cuando se percatan del error, el pobre espía ya no tiene remedio. La novela se torna en una triste sátira de cómo el espionaje se convierte en un juego altamente peligroso que, además, puede resultar absolutamente inútil. La llamada Trilogía de Karla, *Tinker Tailor Soldier Spy* (1974), *The Honourable Schoolboy* (1977) y *Smiley's People* (1979), da cuenta del duelo personal que enfrenta a Smiley y a su némesis ruso Karla, que se había infiltrado en el servicio secreto británico. Finalmente gana el británico, pero para ello ha tenido que admitir que cualquier método es válido para hacerlo. El hecho de que Falcó sea una trilogía y que parta de una agente infiltrada, Eva, puede ser considerado algo más que una mera coincidencia. Su novela *The Russia House* (1989) presenta a la parte del servicio británico dedicada a espiar a la Unión Soviética y supone el final de las obras de Le Carré acerca de la Guerra Fría. Sus novelas muestran unos agentes de inteligencia poco heroicos y unos políticos sabedores de la ambigüedad moral de su trabajo.⁸ En su ficción, ni el Oeste ni el Este puede presumir de valores, pues estos quedan siempre supeditados a las coyunturas del momento y al uso de la violencia y la traición. El famoso George Smiley, personaje principal en cinco novelas y secundario en cuatro más, fue creado como respuesta a James Bond, al que Le Carré tachó de gángster internacional. Por su experiencia, afirma, un espía se asemeja más a

⁸ Para un estudio de la amoralidad y la falta de ideales en Falcó, véase Emilio Ramón «Contradicciones, falsos ideales y ruptura de la mismidad en Falcó, de Arturo Pérez-Reverte».

un burócrata con gafas y sobrepeso como Smiley, que usa su intelecto para conseguir sus objetivos, que a alguien como Bond.

En la nómina de escritores que han trabajado el género de espías y cuyos ecos resuenan en las obras de Pérez-Reverte también se puede incluir a Kurt Vonnegut y su *Mother Night* (1961), en la que ironiza sobre la indefensión cada vez mayor del hombre ante las distintas máscaras del poder y los servicios secretos que le sirven, o a Noel Behn, que parte de su propia experiencia como agente del U.S. Army's Counter Intelligence Corps para escribir *The Kremlin Letter* (1965), una novela en donde, también, ambos bandos son malos. En los años setenta predominan las obras en las que se duda de los servicios secretos como en *Seven Days in May* (1962) de Fletcher Knebell, en donde se advierte que estos sirven más a los gobiernos que a los Estados. Y la lista podría ser mucho más larga. El género siguió produciendo títulos, pero, con la caída del telón de acero, el público empezó a dejarlo de lado hasta que, tras los atentados del 11 de septiembre, la novela de espías volvió a recuperar protagonismo y, en la actualidad, vive un momento dulce.

La ubicación del relato en un ambiente histórico definido para retratar y profundizar sobre un problema o un acontecimiento concreto, rasgo común en Eric Ambler, le da pie a Pérez-Reverte para explorar la lucha interna por mantener la integridad y la humanidad, característica de la ficción de Hans H. Kirst, por medio del protagonista de su primera novela, *El húsar* (1986); Frederic Glüntz. Un subteniente del ejército napoleónico que está perdiendo sus ideales y se siente, como en las novelas de Greene o de Le Carré, un mero peón cuya lucha es inútil. Y estos rasgos van a estar presentes en toda su novelística posterior, se trate o no de una novela de espías propiamente dicha.

Con la aparición de su segunda novela, *El maestro de esgrima* (1988), se puede decir que Pérez-Reverte realiza su primera incursión en el mundo del misterio y del crimen. Una historia de conspiración y crímenes con el trasfondo de los conflictos políticos y sociales del Madrid de finales del siglo XIX, cuyo protagonista, como en las novelas de Ambler, se ve envuelto en una situación criminal detectivesca contra su voluntad. Un hombre imbuido de un gran «sentido del deber. Un deber ni dogmático, ni religioso, ni moral... Tan sólo, y eso es lo insólito en estos tiempos en que todo se compra con dinero, un deber hacia sí mismo, impuesto por su propia

voluntad» (Pérez-Reverte, 1988: 112) y movido por conceptos como «honor y confianza» (Pérez-Reverte, 1988: 148), aunque rodeado de una serie de personajes que entran «automáticamente en la categoría de canallas distinguidos» (Pérez-Reverte, 1988: 13); aquellos que pueden resultar más peligrosos y eficaces que los que empuñan las armas.

Desde ese momento, la publicación de novelas en las que hay un elemento criminal detectivesco se alterna con las de carácter historiográfico. Así nos encontramos, por ejemplo, con *La tabla de Flandes* (1990), en donde Julia, la restauradora de una pintura flamenca del siglo XV a quien uno de los personajes, César, equipara con Arthur Conan Doyle, se ve envuelta en un misterio con asesinatos incluidos; con *El club Dumas* (1993), donde Lucas Corso, el cínico buscador de libros raros e incunables para el que «todo es relativo y tanto la fantasía como el engaño son modos aceptables de percibir la realidad» (Ramón, 2019: 543), se encuentra también involucrado en un misterio y unos asesinatos que llegan a poner su vida en peligro; o con *La piel del tambor* (1995), en donde el padre Lorenzo Quart, enviado por el Vaticano para investigar unas muertes en una iglesia sevillana, se encuentra también con unos personajes con mucho dinero que son, de hecho, los más peligrosos. Y la lista, obviamente, continúa, pues el gusto por el misterio le acompaña desde que leyera

durante todo un año juvenil [...] todos los best-sellers americanos y toda la novela policiaca de los años 50 y 60: Vicky Baum, Zane Grey, Frank Slaughter, Frank Yerby, Somerset Maugham... Lo leí todo, por supuesto. Ese año fue para mí decisivo en cuanto al aprendizaje de utilísimas técnicas narrativas que, aunque yo no podía imaginarlo entonces, iban a serme muy útiles cuarenta años después. [...] Habiéndolos leído a todos, debo más a Homero que a Joyce, más a Dumas o a Balzac que a Faulkner, más a Bernal Díaz del Castillo que a Malcolm Lowry, más a Quevedo, Cervantes, Clarín o Dostoyevski que a Cortázar o Ferlosio, y más a un solo libro de Agatha Christie, 'El asesinato de Rogelio Ackroyd', por ejemplo, que a la mayor parte de los autores aplaudidos por la crítica oficial en el último medio siglo. (Pérez-Reverte, 2008: s.p.)

Motivo por el cual, sobre todo en sus primeras novelas, sus mujeres «beben de los estereotipos de la novela negra *hard-boiled* [aunque presentando] una diferencia notable, lejos de ser el personaje del

que se prescinde (Godsland 2002: 351), resultan ser mujeres superiores a los personajes masculinos» (Ramón, 2018: 542).⁹

Toda su novelística presenta algún tipo de misterio y en todas sus obras vemos que, como en las novelas de Noel Behn, «No hay buenos buenos ni malos malos» (Montaner, 2009: 83), pero no será hasta *El tango de la vieja guardia* (2012) en donde se adentre en el mundo del espionaje internacional. Su protagonista, Max Costa, escéptico ante «las “verdades” que esgrimen unos y otros durante la guerra civil española y en la antesala de la segunda guerra mundial» (Ramón, 2018: 543), ve cómo cambia su vida cuando conoce a Mecha Inzunza, pues, a partir de ese momento, todo lo que le acontece está directamente relacionado con tres novelas del género. La primera es la novela de Maugham *The Razor's Edge* que Mecha estaba leyendo la primera vez que se encuentran en la cubierta del barco. Significativamente, la novela comienza con el siguiente epígrafe: «The sharp edge of a razor is difficult to pass over; thus the wise say the path to Salvation is hard» y, desde ese encuentro, la vida del protagonista «se encuentra constantemente en el filo de la navaja; a punto de perder la vida» (Ramón, 2018: 553). Poco después Mecha está leyendo unas novelas de Ambler y, al igual que les ocurre a los personajes del escritor inglés, Max Costa se encuentra, contra su voluntad, «implicado en cuestiones de espionaje de las que consigue salir vivo por los pelos. Las novelas de Ambler hacen referencia tanto al pasado como al, en ese momento, futuro de Max» (Ramón, 2018: 554). Se trata de una historia en la que las cuestiones económicas priman sobre las ideológicas, como se desprende de las palabras de quienes quieren reclutarle: «descartado el móvil patriótico, nos queda el económico. Y en ese terreno sí ha manifestado convicciones firmes. Estamos autorizados a ofrecerle una cantidad respetable» (Pérez-Reverte, 2012: 238). La primera vez, Max accede a espiar a regañadientes porque se encuentra entre la espada y la pared y porque, a fin de cuentas, es «un individuo sin filiación política» (Pérez-Reverte, 2012: 276), pero casi le cuesta la vida. No obstante, vuelve a poner su vida en juego una segunda vez pese a que en esa ocasión ya no está obligado por nada ni por nadie, salvo por su obsesión por Mecha Inzunza: «Haber aceptado este encargo pese a sus circunstancias y su edad sólo se explica a la luz de la novela de

⁹ Para un estudio de las mujeres en Pérez-Reverte véase Emilio Ramón «De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en *El Tango de la Vieja Guardia* de Arturo Pérez-Reverte».

Soldati (2005), *Le lettere da Capri*, una novela acerca de la obsesión nacida del conflicto entre la razón y el sentimiento» (Ramón, 2018: 556). Una obsesión aliñada con una escena propia de Robert Ludlum, el creador del desmemoriado espía Jason Bourne:

En un momento de extrema violencia, ella golpeó el rostro de Max hasta hacerlo sangrar por la nariz; y cuando éste intentaba restañar el brote de gotas rojas que salpicaba las sábanas, siguió besándolo con furia hasta hacerle más daño, manchada de sangre la nariz y la boca, enloquecida como una loba que devorase una presa con crueles dentelladas, (Pérez-Reverte, 2012: 394)

sólo que en el caso de Pérez-Reverte, Mecha es quien maneja los hilos o, mejor dicho, quien mueve las fichas del ajedrez, elemento clave en su obra y muy del gusto de Le Carré, en donde Max no es sino un peón más que está a punto de perder la vida dos veces: primero a manos del espía Rafael Mostaza y después a las de los agentes soviéticos.

Este inopinado espía amateur, que, como en las novelas de Ambler, parecía totalmente «fuera de lugar y parece más bien lo opuesto a un héroe, [...] acaba sorprendiendo: haciéndose con las riendas de la situación y superando a sus más que avezados oponentes» (Ramón, 2018: 555) en un momento histórico determinado y bien representado; el de la guerra civil española y del ascenso del fascismo en Europa. A todos, menos a Mecha Inzunza, pues en ningún momento logra «penetrar en los detalles de la partida que se desarrolla ante sus ojos» (Pérez-Reverte, 2012: 327). Significativamente, Mecha define el ajedrez como «el arte de la mentira, del asesinato y de la guerra» (Pérez-Reverte, 2012: 338), cual preludio del mundo en el que se va a desenvolver Falcó, el espía profesional de Pérez-Reverte.

Falcó comienza su andadura en 2016 presentando también un momento histórico muy determinado y detallado al estilo de Ambler o Le Carré. En la primera entrega, el escritor cartagenero se adentra en uno de los acontecimientos más significativos de los albores de la Guerra Civil, intentar rescatar a José Antonio Primo de Rivera de la cárcel de Alicante en 1936, para lo que se vale de personas reales como Agustín Aznar Gerner, Hans-Joachim von Knobloch, el cónsul honorario alemán en Alicante, o las hermanas

Carmen y Matilde Pérez.¹⁰ La narración muestra un ambiente en el que prima la desagregación moral, el desmoronamiento de las creencias y la soledad del individuo; al que se le ha privado de orientaciones en un universo abandonado por la justicia y la verdad (Corcuff, 2014). Siguiendo la estela de los espías fríos y mercenarios de Ambler y Maughan, Lorenzo Falco es un ex contrabandista de armas, espía sin escrúpulos y agente de los servicios de inteligencia que se desenvuelve con facilidad en un mundo de desagregación moral porque, como él mismo admite, «el general Franco necesita cosas que yo puedo proporcionarle» (Pérez-Reverte, 2016: 34), de modo que no tiene reparo en aseverarle al propio jefe de la inteligencia franquista que la causa con la que él simpatiza «es la suya propia» (Pérez-Reverte, 2016:48). Consciente de que se mueve en un mundo «en donde el crimen es lo ordinario» (Boltanski, 2014: 56), *Falcó* presenta un relato en el que la frontera entre los amigos y los enemigos, la realidad y la apariencia, se reduce a una línea imprecisa en la que las traiciones forman parte de la vida, haciendo buena la sentencia del *homo homini lupus est*. Por ese motivo, el espía tiene claro que, independientemente de lo que digan las personas para las que él trabaja, «su mundo era otro, y allí los bandos estaban perfectamente definidos: de una parte, él, y de la otra todos los demás» (Pérez-Reverte, 2016:101). Sigue así la tónica de la novela de espías surgida desde la aparición de Ambler y Maughan, en donde la inocencia se perdió y hasta los héroes dejaron de ser patrióticos (Britton, 2005: 21). Falcó tiene muy claro que «somos peones en un juego de otros» (Pérez-Reverte, 2016: 280), por lo que no cree ni «en unos generales llamador por Dios a salvar a España de la horda marxista [ni] en una República proletaria, bondadosa y honrada que defiende su libertad» (Pérez-Reverte, 2016: 181). Pese

¹⁰ Tras varios intentos de negociación fallidos, hubo al menos tres planes para liberar a José Antonio. Según diversas fuentes, Franco dio su aprobación a todos. El más conocido fue el de Agustín Aznar y otros doce falangistas que procuraron entrar en la cárcel de Alicante con ayuda del consulado alemán y previo soborno de algún carcelero venal. El segundo intento prescindió de operaciones militares y se concentró en el soborno, pero, al igual que en el primer intento, el principal responsable de negocios de la diplomacia alemana en Madrid, Voeklers, puso toda clase de impedimentos. El tercer plan implicaba la participación de un comando especial formado por falangistas y reforzado con legionarios, apoyado logísticamente por el consulado alemán en Alicante y cubierto por mar con el crucero “Canarias”. Pero el «Canarias» no pudo moverse de su emplazamiento. Aún habría un intento de canje posterior en noviembre de ese año. Para más información, véase Stanley Payne, *José Antonio Primo de Rivera*; Francisco Torres, *El último José Antonio*; José María Zavala, *Las últimas horas de José Antonio*.

a todo, sabe apreciar a gente como el falangista Fabián Estévez, que prefiere estar en el frente peleando antes que dedicarse a dar los paseos y demás actividades que «huelen a revancha y vergüenza» (Pérez-Reverte, 2016: 63), y a la «gente sólida y valiente» (Pérez-Reverte, 2016: 69) que le ayuda en Alicante. En su mundo resuenan también ecos de Greene y de Le Carré.

Para su segunda entrega, *Eva* (2017), Pérez-Reverte sigue la estela iniciada por Ambler en *The Levanter* (1972), explorando la delgada línea que separa la legalidad de la ilegalidad, el papel del estado y el de los hombres de apariencia fina y educada. Aquí Falcó viaja hasta Tánger, ciudad internacional donde «espían hasta los limpiadores y las putas» (Pérez-Reverte, 2017: 98), con el encargo de conseguir que el capitán del barco Mount Castle, cargado con oro del Banco de España destino a Moscú, cambie de bandera. Dentro de esos límites porosos señalados por Corcuff circulan también los encargados del espionaje de ambos mandos en la ciudad africana, Rexach e Istúriz, quienes, hasta el incidente del barco cargado con el oro, procuraban, como buenos «sacristanes, ... no soplar[se] el cirio» (Pérez-Reverte, 2017: 101) y hacer sus propios negocios. También visita un ambiente en el que se mueven aquellos ladrones de guante blanco que denunciaba Ambler, el hotel

Andalucía Palace, el más caro y lujoso de la ciudad, 120 pesetas diarias, ... frecuentado por altos mandos militares, oficiales superiores de la Legión Cóndor y de las tropas voluntarias italianas que combatían junto a Franco, y también por hombres de negocios –mucho alemán en busca de mineral de hierro y wolframio-y gente relacionada con la oligarquía local, (Pérez-Reverte, 2017: 37)

como el industrial Tomás Ferriol, un «pirata de cuello blanco, modales británicos y frialdad teutona [que] había sido el principal apoyo financiero del golpe contra la República» (Pérez-Reverte, 2017: 45). Ellos son los que mueven los hilos de este universo «abandonado por la justicia y la verdad» (Corcuff, 2014: 30) en el que «la guerra dificulta unos [negocios] y facilita otros» (Pérez-Reverte, 2016: 10), por lo que no tiene problemas para moverse entre quienes consideran que «patria y negocios van de la mano» (Pérez-Reverte, 2016: 34). Eso le permite meterse con facilidad en el papel de un adinerado hombre de negocios y coleccionista de arte en París con total naturalidad, haciendo «importantes transferencias de dinero a la oficina de la banca norteamericana Morgan en la place Vendôme, [alojándose en] el Ritz [y encargando trajes a medida] en Charvet» (Pérez-Reverte, 2018: 139); una sastrería de alta gama en

la que, por cien francos, sus «clientes se llaman como los parece oportuno» (Pérez-Reverte, 2018: 142). Hace así buena la afirmación de Boltanski de que los supuestos valores no son más que una tapadera para ocultar los verdaderos intereses de los individuos (2014: 93).

Falcó comparte con *Call for the Dead* (1961) de Le Carré el símil de comparar el espionaje con una partida de ajedrez, y con el agente del *Ipcress File* (1962) de Deighton su actitud vital de no actuar siempre según las reglas pues es consciente de que el suyo es un «oficio de imprevistos; un ajedrez de riesgos y probabilidades [en medio de] una guerra sucia que se libraba tanto en los campos de batalla de España como en las respectivas retaguardias, y también en lugares extranjeros oscuros y sórdidos» (Pérez-Reverte, 2017: 14). Encontramos reminiscencias de las rivalidades dentro de los servicios secretos que describe Deighton en el «hormigueo de agentes y servicios nacionales y extranjeros [en la España de Falcó] además de los múltiples organismos de espías y contraespías españoles que se hacían la competencia y a menudo se entorpecían unos a otros» (Pérez-Reverte, 2016: 18). El propio jefe de Falcó en el SNIO comenta con preocupación y malhumor que «aquí todo el mundo conspira, calumnia y delata para situarse bien» (Pérez-Reverte, 2017: 58). Con este panorama, es lógico que Falcó prefiera estar «en el campo de operaciones, [donde] al menos las cosas están claras: todos eran enemigos declarados» (Pérez-Reverte, 2016: 79); lo cual recuerda a las inquietudes y sinsabores que sufre el agente que vino del frío de Le Carré (1963) cuando deja su campo de operaciones para estar en las oficinas.

Coincide también con Le Carré en usar la figura del agente doble que, como en el caso del agente Georges Smiley, suele estar muy cercano al protagonista. Para el español, ese agente doble resulta ser otra de las mujeres formidables del espectro perez-revertiano: Eva Neretva.¹¹ La agente rusa se hace pasar por falangista con el nombre falso de Eva Rangel y su influencia sobre Falcó hace que éste desdeñe incluso sus instintos básicos de supervivencia en las dos primeras entregas de la serie. Eva no es la única mujer con la que se involucra, pero sí la que le causa una profunda impresión. Cuando todavía no sabía que era una agente doble, el espía sin arraigos y sin sentimientos ve en ella a uno de los suyos porque «latía en Eva

¹¹ Véase Emilio Ramón: «Falcó, la subversión del poder masculino en una novela de espías».

Rangel algo sólido y oscuro que él podía reconocer con facilidad porque estaba hecho de la misma materia [ella era] de su casta, sin ninguna duda. Aquel frío desarraigo. Uno de los nuestros» (Pérez-Reverte, 2016: 183). Una reflexión que llega tras una escena digna de Ludlum, similar a la anteriormente citada de Mecha Inzunza, en la que Falcó

ciego de furia y deseo la empujó hacia la cama, yéndole encima; [aunque] en el mismo momento de caer, ella consiguió ... golpearlo en la cara, un puñetazo que le hizo sangrar la nariz. [Tras lo cual Eva] acercó la boca a su cara con brusquedad, besándole la sangre mientras respiraba ronca, entregada. [La sangre excitaba a Eva, quien se la lamía] gimiendo como un animal herido. (Pérez-Reverte, 2016: 161- 162)

Cuando, posteriormente, Falcó descubre que Eva trabaja para el servicio secreto soviético, su reacción es de simple reconocimiento de los hechos, pues sabe que todo su universo es un tejido de falsedades y traiciones y lo único que importa es la lealtad para con quien es leal contigo. Y Eva lo fue. Tras el fracaso de la operación por salvar a José Antonio de la cárcel, y con la guardia de asalto disparándoles por las dunas de Alicante, Eva, «una mujer sólida, de fiar [...] en la playa actuó muy bien. En vez de salir corriendo hacia la lancha, me cubrió disparando desde la orilla» (Pérez-Reverte, 2017: 238). Y cuando los soviéticos lo habían apresado para extraerle información, ella «hizo que me soltaran cuando podía haber dejado que siguieran torturándome como a un animal. [...] Ella me salvó la vida una vez y media» (Pérez-Reverte, 2017: 249). Por todo ello, cuando luego se descubre que es una agente soviética y es apresada, Falcó le devolverá el favor ayudándole a escapar. La lealtad para con quien es leal contigo está siempre presente en las novelas del escritor cartagenero.

Pérez-Reverte también recoge el testigo de Ambler, que explora la purga estalinista en una de sus mejores novelas, *Judgement on Deltchev* (1951), por medio de tres de sus personajes: Eva Neretva, su jefe Pavel Kovalenko y el francés filo comunista Leo Bayard, basado en el histórico André Malraux. La primera, que profesa una «fe comunista convencida y fría, casi religiosa, [percibe la guerra] como inmensa, justa e inevitable lucha» (Pérez-Reverte, 2017: 146). En este orden de cosas, es lógico eliminar a «la vieja guardia bolchevique [por] anteponer, todavía, de modo burgués, los sentimientos a la idea colectiva de la humanidad» (Pérez-Reverte, 2017: 249). La convicción de Eva llega al punto de afirmar que si ella misma «estuviera contaminada por [el modo burgués], sería justo

que desapareciese con ese mundo» (Pérez-Reverte, 2017: 250). Pero su fe no es la norma, sino la excepción, y Falcó lo sabe, pues es conocedor de las purgas estalinistas en las que

la mayor parte de la vieja guardia leninista había sido juzgada y ejecutada por desviacionista y contrarrevolucionaria. La Unión Soviética y sus servicios secretos se convertían en un infierno de detenciones y torturas, con todo el mundo delatando para sobrevivir. Y cuando alguien caía en desgracia, arrastraba con él a subalternos, familiares y amigos. (Pérez-Reverte, 2017: 342)

Por ello le es imposible creer en «esa idílica República donde los comunistas gastáis más balas en matar trotskistas y anarquistas que soldados de Franco» (Pérez-Reverte, 2017: 340-41). Para Pérez-Reverte, como para Le Carré o para Behn, ninguno de los dos bandos puede presumir de valores pues ni cree «en la redención del proletariado» (Pérez-Reverte, 2017: 340) ni tampoco en sus «criminales jefes fascistas» (Pérez-Reverte, 2017: 369). En una guerra sin buenos, cuando el cónsul alemán comenta que en el bando republicano ha tenido que pagar «veinte mil pesetas [...] a los de la CNT para que pusieran en libertad a [su] cuñado, al que querían dar el paseo por ser hermano mayor de una cofradía de Semana Santa» (Pérez-Reverte, 2016: 105), Falcó se limita a comentar que en el bando nacional «pueden fusilarte por ser maestro de escuela; pero detalles aparte, las tarifas son las mismas» (Pérez-Reverte, 2016: 105).

En un mundo en el que la traición de propios y extraños es la norma, como ocurre en *Judgement*, resulta lógico que Pérez-Reverte presente en *Sabotaje* un plan para desacreditar al filocomunista Bayard (Malraux), quien estuvo al mando de una escuadra de aviones peleando a favor de la República y se perfilaba como posible ministro en el gobierno francés de León Blum. Cuando Bayard cae en desgracia a ojos de Moscú, el Kremlin no duda en añadir a su eliminación física «una campaña de intoxicación en la prensa, con abundante publicación de documentos. Probando que todo el tiempo ha sido un agente fascista» (Pérez-Reverte, 2018: 203). Tras su caída, el representante del Kremlin en España y jefe de Eva Neretva, Pavel Kovalenko, decide pasarse de bando y solicitar asilo en la España franquista pues teme que el gobierno soviético también le haga desaparecer. Sus ideales no valen más que su vida y la fiabilidad de quienes los manejan, en este caso el Kremlin de Stalin, queda en entredicho.

Como he comentado anteriormente, Pérez-Reverte no se limita a sus novelas catalogadas de espías para introducir elementos de espionaje y, de hecho, lo vuelve a hacer en *El italiano* (2021). En ésta, Elena Arbués es una mujer culta de veintisiete años que enviudó dos años atrás por culpa de los ingleses y que se gana la vida regentando una librería en Algeciras, «coto de caza para varios servicios secretos: casas de campo, ventas de carreras y hoteles como el Reina Cristina de la ciudad o el Príncipe Alfonso de la Línea bullen de espías alemanes, italianos y españoles, que van y vienen actuando cada uno por su cuenta» (Pérez-Reverte, 2021: 45). Una joven a quien le cambia la vida cuando ayuda a un buzo italiano que aparece náufrago cerca de su casa en 1942.

Elena es una mujer sin filiaciones y no tiene nada «que agradecer a los ingleses, sino todo lo contrario. Por mí, como si ustedes y los alemanes les hundan la flota del Mediterráneo completa» (Pérez-Reverte, 2021: 158). Tampoco a la España de Franco, que estuvo a punto de fusilar a su padre y ahora lo mantiene vivo, pero en la miseria. Ella es consciente de que, si accediese a espiar para los italianos y la atrapasen, se le consideraría «reo de soga o de piquete de fusilamiento» (Pérez-Reverte, 2021: 30), pese a lo cual accede a sacar fotos de los buques del puerto de Gibraltar en tres ocasiones.

Tras sus dos primeras operaciones, teme haber sido descubierta o estar a punto de serlo y decide no volver a espiar, pero, como si de un personaje de Ambler se tratara, accede a hacerlo una tercera vez y en esta ocasión la detienen. Su férrea determinación le salva la vida pese a ser interrogada durante días en los sótanos del Branch. El comisario Campello está convencido de que trabaja para los italianos, lo cual no es del todo cierto, pues ella no trabaja para nadie, ni actúa por amor ni por ideales. Su propósito es «más prosaico [pues procura] ajustar el fiel de la balanza» (Pérez-Reverte, 2021: 170-1) tras los despiadados bombardeos ingleses posteriores al armisticio franco-alemán en el que murieron 1297 franceses y 551 resultaron heridos, a lo que se sumó el hundimiento accidental de un mercante español en el que perecieron ocho españoles, incluido su marido. Pese a todo, lo peor para Elena es la arrogancia de los barcos ingleses surcando las aguas y las playas españolas como si estuvieran en su casa y la actitud de los marinos borrachos que se aprovechan de la desgracia de mujeres viudas o con maridos encarcelados por Franco para corromperlo y comprarlo todo (Pérez-Reverte, 2021: 171). Por todo esto, «quería verlos sangrar, aunque fuera un poco ... Contribuir a eso. Desmentir el papel

pasivo de mujer que espera en el hogar mientras los hombres cuentan la Historia» (Pérez-Reverte, 2021: 171); y es que Elena Arbués forma parte de la nómina de mujeres formidables perez-revertianas. Ni el experimentado comisario ni ninguno de sus ayudantes consiguen sacarle nada que pudiera incriminarla pese a torturarla. Para Campello, «hay algo en Elena Arbués que admira y le obliga, muy a su pesar, a fijarse en ella de modo distinto a como vería a un delincuente común o a un enemigo» (Pérez-Reverte, 2021: 379).

Una vez más aparece la referencia al ajedrez, en referencia a la aplicación a la guerra de la afición del doctor de Zacas por los ferrocarriles, y resuenan los ecos de Ambler, Le Carré, Deighton o Behn, aunque en este caso los militares de ambos bandos son «unos caballeros» (Pérez-Reverte, 2021: 137) que incluso llegan a admirarse. Así lo admite el capitán británico Royce Todd respecto a los buzos italianos a quienes considera «hombres valientes» (Pérez-Reverte, 2021: 351). Por su parte, el italiano Teseo, capturado tras colocar una bomba en el casco de un buque británico, avisa para que evacúen el *Nairobi* y salven las vidas de los marineros pues va a estallar en diez minutos (Pérez-Reverte, 2021: 353). Un aviso apreciado por el comandante del navío hundido quien afirma que, si se vuelven a encontrar al acabar la guerra, les dará la mano «por ahorrar las vidas de mis hombres y por el extraordinario valor demostrado al atacar mi barco» (Pérez-Reverte, 2021: 378).

Pérez-Reverte afirma que «el libro que no te lleva a otro libro es un libro estéril, fallido para el lector» (en Altares, 2008: s.p.), y sus novelas siempre remiten a otras. Desde que comenzara introduciendo rasgos del espionaje en sus obras hasta llegar a *El italiano* -acaba de salir publicada su nueva novela *Revolución*- el autor se sirve tanto de menciones explícitas como de reflejos de autores consagrados en la ficción de espías. Cuando las incluye en sus novelas en las que el espionaje es el eje de la obra, abunda la transgresión de los códigos legales y los morales, la falta de confianza en los gobiernos y las instituciones y la falta de fe en los supuestos valores e ideologías de los bandos contendientes; lo único que se salva es la lealtad entre individuos. Todo se resume en una mera partida de ajedrez jugada por los poderosos, como en *Call for the Dead* de Le Carré, en donde la ley y el orden son relativos. Pero cuando el espionaje es un elemento más de la intriga, como en *El tango* o en *El italiano*, Pérez-Reverte se fija en el modelo del espía amateur y presta más atención a valores como la lealtad, el valor o

la caballerosidad, ya se trate de un viejo maestro de esgrima o de un «buen hombre [de esos] que han nacido para héroes y no lo saben» (Pérez-Reverte, 2021: 54) como el italiano Teseo.

Bibliografía

- Albilla, M. (2021). El botín de mi vida son la lealtad, la dignidad y el valor. *Diario de Ávila*. 31 de octubre de 2021.
<https://www.diariodeavila.es/Noticia/ZFDDA3FDB-91BF-180E-519923F92B5AE688/202110/El-botin-de-mi-vida-son-la-lealtad-la-dignidad-y-el-valor>
- Altares, G. (2008). Entrevista: Arturo Pérez-Reverte. *El País* 6 de diciembre 2008.
https://elpais.com/diario/2008/12/06/babelia/1228524611_850215.html
- Boltanski, L. (2014). *Mysteries and Conspiracies: Detective Stories, Spy Novels and The Making of Modern Societies*. John Wiley and Sons.
- Britton, W. A. (2005). *Beyond Bond: Spies in Fiction and Film*. Greenwood Publishing Group.
- Castellet, J. M. (1997). Novelas de espías. *Literatura*, 9, 6-7.
- Corcuff, P. (2014). Novela policial, filosofía y sociología crítica: referencias problemáticas. *Cultura y Representaciones Sociales*, 8, 16, 30-51.
- Godsland, S. (2002). Maria-Antonia Oliver: la reescritura femenina/feminista de la novela negra. *Bulletin of Hispanic Studies*, 79, 3, 345-360. <https://doi.org/10.3828/bhs.79.3.7>
- Maugham, W. S. (1944). *The Razor's Edge*. Doran.
- Montaner Frutos, A. (2009). Introducción a Arturo y Carlota Pérez-Reverte *El Capitán Alatriste*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2021). *El italiano*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2018). *Sabotaje*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2017). *Eva*. Alfaguara.

- Pérez-Reverte, A. (2016). *Falcó*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2012). *El tango de la vieja guardia*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2008). La mochila de Jim Hawkins. *II Cita internacional de la literatura en español, Lecciones y Maestros*. Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) y Fundación Santillana. Consultado 25 junio 2014.
<http://icorso.com/hemeroteca/maestros.htm>
- Pérez-Reverte, A. (2006). *El pintor de batallas*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (2000). *La carta esférica*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1998). *El maestro de esgrima*. Mondadori.
- Pérez-Reverte, A. (1995). *La piel del tambor*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1995). Cuatro héroes cansados. *Obra breve*. I. Alfaguara, pp. 373-384.
- Pérez-Reverte, A. (1993). *El club Dumas*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1990). *La tabla de Flandes*. Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1986). *El húsar*. Alfaguara.
- Ramón García, E. (2019). Contradicciones, falsos ideales y ruptura de la mismidad en Falcó, de Arturo Pérez-Reverte. *ALEC Anales de Literatura Española Contemporánea*, 44, 1, 89-110.
- Ramón García, E. (2018). De hombres menores y mujeres formidables: el hombre a la sombra de Mecha Inzunza en El Tango de la Vieja Guardia de Arturo Pérez-Reverte. *Revista de Literatura*, LXXX, 160, 541-565.
DOI:10.3989/revliteratura.2018.02.021
- Ramón García, E. (2017). Falcó, la subversión del poder masculino en una novela de espías. *Hécula*, 63-75.
- Seed, D. (2020). Crime and the Spy Genre. En Charles J. Rzepka y Lee Horsley Wiley (Eds.) *A Companion to Crime Fiction*. (233-234). Blackwell.

«LA NIÑA DE FUEGO»: EMPODERAMIENTO Y TRANSFORMACIÓN EN *MOTOMAMI* (2022) DE ROSALÍA

María del Mar López-Cabrales

Colorado State University

Propósito

En este ensayo se quiere demostrar que, a pesar de las desconcertadas críticas que recibió inicialmente el disco último de Rosalía debido a su técnica rupturista con respecto a *El mal querer*, el discurso musical de *Motomami* (2022) puede servir de instrumento útil para empoderar a la mujer: desde esa perspectiva, se puede observar una línea de continuidad entre ambos trabajos, pues tanto en uno como en el otro la voz de la mujer dueña de sí misma es protagonista. Si *El mal querer*, pese a su decidido carácter innovador, todavía podía ser ubicado entre la tradición y la vanguardia, *Motomami*, desde su propio título, una palabra inventada, apunta a la vanguardia de un modo radical. En el disco, incluso cuando nos encontramos con composiciones más melódicas y presumiblemente conservadoras, al momento se rompen con ritmos desenfadados y cadencias experimentales. Con esta estética rupturista y empoderante, Rosalía se ha transformado y ha descolocado a su audiencia.¹ El concepto de transformación es clave en su disco, un leitmotiv que junto con el tema de la fama se repetirá a lo largo del trabajo. El álbum, cantado en español, es una especie de enciclopedia de la música en la que Rosalía ha colaborado con distintas personalidades y ha incluido ritmos mayormente latinos como la bachata, el dembow, el reguetón, el bolero, entre los que todavía asoma su modo de expresión más natural, el flamenco y la balada, además de otras incursiones en sonidos más cercanos al mercado anglófono. Ninguno de estos ritmos se mantiene de una canción a otra e incluso, con frecuencia, se rompen dentro de una misma canción (escúchese «Bizcochito», «Bulerías», «Diablo» o

¹ El hecho de que su disco de debut *Los Ángeles* (2017) no tuviese el enorme eco internacional que han tenido los dos siguientes hace olvidar que ya entre su primer disco, centrado en la muerte y ceñido –al menos vocalmente– a los palos del flamenco, y *El mal querer* la distancia de concepto musical que los separaba también era enorme. En cuanto a la actitud que quiere proyectar la artista, en la carta de presentación de sus tres trabajos hasta ahora –esto es, la carátula de cada disco–, Rosalía se presenta siempre de frente, entre desafiante y engañosamente pudorosa.

«CUUUUuuuuuute»). La propuesta de Rosalía en *Motomami* continúa en su línea de defensa del empoderamiento de la mujer, en este caso, de una mujer desprejuiciada que ya no sufre de amor, como en *El mal querer* (2018), o por la muerte, como en *Los Ángeles* (2017), sino que es capaz de pasar por encima de todo, gracias a su proceso de transformación, montada en su moto, decidiendo su sexualidad y, con sentido del humor, exponiendo el poder que le da el tener las cosas claras y saber el terreno que pisa, y apoyada en su fe, su familia y su público. «Saoko» y «Sakura», por su posición en el disco, una al principio y otra al final respectivamente, son dos composiciones clave que sirven como manifiesto y declaración de intenciones en *Motomami*. La primera apunta a lo que sigue en el disco, el proceso de transformación como motor de evolución y (auto)conocimiento, la segunda, una vez lanzada la propuesta, es conclusiva y mira al porvenir, porque la fama no dura toda la vida y la artista debe estar preparada para afrontarlo. Rosalía no solo da una vuelta de tuerca en su producción artística de su disco *Motomami*, sino que no deja «puntá» sin hilo porque todo en su disco está conectado de una manera concienzuda.

***Motomami* (2022)**

La música de Rosalía pudo llegar a un público tan variado en sus comienzos (aunque injusto con su primer álbum, es obligado referirse así a *El mal querer*) porque sus canciones impactaban y se hundía en las terminaciones nerviosas de sus oyentes y lograban transmitir un dolor generacional impreciso. Ahora, en su último disco *Motomami* (2022), parece haber descubierto una nueva técnica de conectar con un público más joven, a través de guiños que solo este sector de la población puede captar, aunque también se hunde de lleno en la tradición (escúchese «Delirio de Grandeza» o «Sakura»). *Motomami* es un álbum conceptual en el que uno de los temas predominantes es el de la sexualidad de la mujer y la lucha contra los estereotipos y expectativas que la sociedad tiene de ella. De hecho, Rosalía en este álbum va contra la estigmatización de la mujer como un ser pasivo, casto y puro. Cuando se le preguntó a la cantante sobre este tema y sobre qué le parecen los cantantes que «[...] estaban encontrando éxito perpetuando temas machistas y misóginos, la cantante, de 28 años, dijo que estaría «muy feliz, tal vez, si este disco proporciona un contrapeso” a esa noción» (Avila, 2021). Con respecto al álbum como concepto, Rosalía comenta: «In my head, *Motomami* makes sense as a concept, as a feminine figure building herself. So, that’s how it goes: It’s almost like a self-

portrait, when an artist makes a self-portrait in the context of the modern world» (Ortiz, 2021).

En *Motomami*, se observa que hay una continuidad conceptual en cuanto a las ideas de la cantante. Cuando Rosalía sacó su disco *El mal querer* ya comentaba en una entrevista a RTVE que: «Hay que darle más amor a la mujer y mucho más respeto, en todos los sentidos, como sociedad hay que respetar más a las mujeres, y aún queda mucho por hacer» (RTVE y Cropper, 2022). El feminismo, como teoría empoderante de las mujeres, se encuentra de una manera implícita en la intención de *Motomami* ya que, como se comentaba arriba, el disco conceptualmente lucha contra los estereotipos y roles de género que oprimen a la mujer. En otra entrevista que Ortiz le hace a la cantante para la revista *Rolling Stone*, ella comenta que el disco es una reflexión sobre su propio viaje al feminismo, quizás su concepto no sirva para todo el mundo, pero es importante que una artista tan internacional y aclamada como Rosalía hable del feminismo desde su propia experiencia personal, porque esto sirve para que se perciba que cada mujer puede tener una participación distinta en esta lucha y porque se debe seguir hablando de este tema para seguir avanzando:²

[El feminismo] Para mí, ha sido muy importante. Por ejemplo, colaborar con Tokischa, Rita Indiana, Caroline Shaw: estas son las mujeres que forman parte de este proyecto. El título del álbum es un nombre femenino, a pesar de que «moto» es una cosa y «mami» otra. Para mí, hay una dualidad, al igual que en su sonido. El disco está estructurado en binarios, dos tipos de energía contrastante. Así que, cuando me hablas de feminismo, creo que eso está implícito en la intención; es muy radical y está muy presente en algunas canciones y quizás no tanto en otras, porque al final, es todo el viaje emocional de los altibajos que un artista puede experimentar. Hay mucho de mi vida cotidiana, por eso esta reivindicación de las mujeres y la feminidad están implícitas. (La traducción es mía) (Ortiz, 2021)

De hecho, Sara Vargas describe el álbum de Rosalía para el *Washington Square News* como una especie de manifiesto vanguardista feminista: «Its imposing lyrics and aesthetics have made “MOTOMAMI” an avant-garde feminist manifesto, showing the versatile expression of femininity» (Vargas, 2022). No se puede

² Este tipo de música es empoderante para las fans: «Given that young celebrities such as Amandla Stenberg often (re)present the popular “fresh face” of feminism and that media provide a key resource for girls to learn about feminism, such investigation is particularly salient for teenage girls» (Jackson, 2021: 1072).

olvidar que el feminismo se ha adoptado como parte de las plataformas tecnológicas por medio de las redes sociales (Tortajada y Vera, 2021: 1). Gracias a esta realidad, Rosalía, como otros artistas, tiene claro que la tecnología es su mayor aliada para hacer llegar sus canciones y sus letras a su público. La gira del disco y sus conciertos lo demuestra. Rosalía es una artista mediática y una «performer» que comprende el poder de los medios y sabe cómo utilizarlos para comunicar sus ideas de manera efectiva.

Motomami, aunque inicialmente no fue muy bien recibido por parte de su público que quería más de lo mismo, es un álbum rupturista: «Yo me transformo» es una frase que se repite («Me contradigo, yo me transformo / soy todas las cosas, yo me transformo»), esta frase junto con las imágenes contradictorias de la mariposa (símbolo de lenta metamorfosis, de cambio reflexivo) y las motos (metáfora de velocidad y contemporaneidad) son constantes en el álbum. El disco, publicado el 18 de marzo de 2022, ha pasado, como todo lo que hace Rosalía, como una exhalación causando polémica. A pesar de ello, ha recibido, entre otros galardones, varios Grammys Latinos en 2022: Grammy al Mejor Álbum, Mejor Ingeniería de Grabación para un Álbum, Mejor Álbum de Música Alternativa y Mejor Diseño de Empaque, cuatro de los nueve a los que estaba nominado.

Después de dos años de pandemia, sin poder volver a su Barcelona natal, ni ver a su familia, y tras horas incansables de trabajo en el estudio de grabación y de colaboraciones con otros, apareció *Motomami*, que había gestado en seis ciudades (Barcelona, Miami, San Juan [Puerto Rico], Santo Domingo, Los Ángeles y Nueva York) y que es una muestra de autoafirmación y transformación personal como artista y como mujer. El álbum es muy autobiográfico, con tintes lúdicos, y es un canto a la sexualidad y al poder femeninos. De ahí que la misma Lorde haya versionado en un concierto una de las canciones que más han dado que hablar del disco: «Hentai»,³ canción que se analizará más tarde en este ensayo. De hecho, Rosalía dice que su disco se gestó en seis ciudades diferentes, pero

³ Si consideramos que la generación a la que pertenece la artista se ha criado en el internet, puede que la mayoría de las personas jóvenes que están leyendo este ensayo sepan lo que es el «Hentai», uno de los géneros más populares del anime japonés: «Aunque literalmente la palabra japonesa signifique “anormal”, se utiliza comúnmente para referirse a algo “pervertido”. De este modo, Hentai hace referencia al anime, manga o videojuegos que tienen contenido sexual explícito» (Palao Murcia, 2022).

nació desde el internet (Exposito, 2022); concretamente Rosalía eligió Instagram y TikTok para lanzar su álbum, y para escucharlo y verlo había que estar moviendo el teléfono constantemente porque la composición artística de los videoclips lo requería. El concepto musical de Rosalía, desde *El mal querer*, incluye por añadidura el extremo cuidado de la parte visual con la que entrega su música, ya sea en el empaque y diseño artístico del CD o en la innovadora presentación del disco en redes o en las arriesgadas soluciones de las giras de promoción (la de *Motomami* ha desconcertado por su falta de músicos en directo y la presencia de un cámara sobre el escenario retransmitiendo los primeros planos de la artista).

Además del uso de distintas redes sociales y medios de lanzar su disco y de las diferentes ciudades en las que se grabó, *Motomami* es un compendio de distintos estilos de música: «El contacto con el reggaetón y los estilos adyacentes [reggaeton, el dembow y la bachata] vinculó a Rosalía con visiones internacionales del mundo ajenas a la suya y le proporcionó un sentimiento de solidaridad transcultural» (Jenkins, 2022).⁴ Es desde esta perspectiva de la «solidaridad transcultural» y desde el estudio concienzudo y el respeto⁵, desde donde se analiza en este ensayo su último álbum *Motomami*.

Las canciones, la transformación y la inestabilidad de la fama

Desde su primera composición «Saoko», Rosalía nos presenta el tono y ritmo, aunque los rompe constantemente y se burla de todo. Cuando la audiencia cree que está entendiendo la propuesta musical presentada, Rosalía salta a otro concepto y a otro ritmo. «Saoko» proviene de un estribillo de una canción de 2004 de Wisin, autor de reguetón (Exposito, 2022).⁶ Rosalía rapea en esta canción a un ritmo desorbitado y expone sus contradicciones y transformaciones. Este disco se mueve entre polos opuestos, como expone Jenkins (2022):

⁴ Todas las traducciones de las citas de Jenkins son mías.

⁵ «Respeto» fue una palabra que Rosalía utilizó hasta la saciedad cuando al principio de su andadura artística se le cuestionaba el hecho de no ser gitana ni andaluza y atreverse con el flamenco.

⁶ Rosalía dice que se crió de adolescente escuchando y bailando reguetón en las ferias con sus primos y amigos.

Es un álbum que trata de cuadrar las punzadas del deseo con la libertad de la soltería, de querer tener un aspecto fantástico pero saber que la belleza acaba desapareciendo, de hacer malabarismos con el amor a uno mismo y a la familia y a los hombres y a Dios, de combinar sonidos del pasado y del presente, de la vanguardia y del mainstream. «Saoko» hace referencia al reggaetón de los años 2000, pero también juega con las expectativas de la instrumentación, que cambia en un instante de la distorsión adyacente al rock al jazz, advirtiendo al oyente de que debe quemar cualquier idea preexistente que tuviera sobre este álbum.

«Candy», con sus sintetizadores y al ritmo casi de marcha fúnebre, nos muestra una historia amorosa y sentimental pasada que no deja dolor, de hecho, se siente cierto regocijo cuando en esta canción se repite: «Yo sé que tú no me has olvidao / no me has olvidao / no me has olvidao». El tema de esta canción es universal: el amor y el desamor. La experiencia amorosa es quizás la de mayor transformación que vive el ser humano de manera única y especial. En «Candy» se reflexiona sobre qué pasa después de esta experiencia y el alivio que se siente tras la renovación y la certeza de que se puede seguir adelante por muy profundo que se haya caído (Lefuturewave, 2022). Por otro lado, en «Candy» Rosalía describe el Plan B como algo que se puede consumir como si fuera un caramelo. Rosalía aparece en el video que acompaña a esta canción con una peluca rosa y un traje azul ajustado. Todas las imágenes son representativas de una generación de mujeres jóvenes que se sienten libres para hablar de su sexualidad y de los métodos anticonceptivos que utilizan. En España desde 2009 los anticonceptivos para emergencias y de control de la natalidad fueron disponibles sin recetas y este fue un gran paso para la liberación de la población femenina (Fishman, 2021). Es sin duda, otro tema relevante en esta canción sobre la transformación, liberación y empoderamiento de las mujeres y un tema muy candente, si se tiene en cuenta lo sucedido en los Estados Unidos con Roe versus Wade. La Corte Suprema de los Estados Unidos revocó la decisión de Roe versus. Wade el 24 de junio de 2022, argumentando que ya no existe un amparo constitucional federal para el aborto en la nación. En adelante, la regulación del aborto será responsabilidad de los estados, a menos que el Congreso tome medidas al respecto.

Otro tema relacionado con la transformación y que aparece en distintas composiciones a lo largo del disco es el de la fama. James Blake participa en la canción reguetoniana «Diablo», en la cual se habla de los peligros de la sobreexposición de la fama, sobre la falta

de control de la propia imagen e identidad a lo que Rosalía responde: «mi lealtad no la pierdo ni con el dinero». En ese momento, y para cerrar la canción, se escucha la voz de Blake en solitario que interrumpe el ritmo cansino del reguetón y cambia de idioma, con una letra que nos recuerda a Cole Porter y a Frank Sinatra de los 40: «Night and Day»:⁷

This must be the other side of me
You are running to the light
It's night and day
It's night and day
It's night and day
It's night and day
It's night and day
It's night and day
It's night and day

Y continuando con el mismo tema de la fama, para piruetas de idiomas, las que hace The Weeknd cuando canta en castellano con Rosalía la bachata «La fama» y ambos dicen que no es de fiar:

Es mala amante la fama, no va a quererte
de verdad
Es demasia' o traicionera, y como ella
viene, se te va
Sabe' que será celosa, yo nunca le confiaré
Si quiere' duerme con ella pero nunca la
vayas a casar

Si tenemos en cuenta que el tema de la fama es uno de los más predominantes en el disco, en «Bulerías» vuelve al mismo tema y utiliza ese palo flamenco tan festivo para defenderse de las críticas y pedirle a Dios que bendiga a la Niña Pastori y a José Mercé, a la Lil' Kim, a Tego, a M.I.A, a su familia y a la libertad. A la vez, se menciona que ella es «La niña de fuego», canción que cantara Manolo Caracol en 1947 y luego versionara Concha Buika en 2008 y defiende su estilo ecléctico flamenco:

Soy igual de cantaora (*¡Olé, ole!*)
Igual de cantaora con un chándal de Versace

⁷ Aparte de una primera colaboración de ambos artistas en el disco de James Blake *Assume Form* de 2019 (escúchese «Barefoot in the Park»), no debe ser casual que Rosalía haya invitado al músico inglés a cantar precisamente en esta canción sobre los riesgos de la fama de las estrellas del pop. Blake se atrevió a dar un paso al frente en 2018 y sacar a relucir públicamente sus problemas de depresión, ansiedad y de salud mental motivados por su repentina popularidad que le llevaron incluso a tener ideas suicidas.

Que vestidita de bailaora
Con un chándal de Versace
Que vestidita de bailaora (¡Olé!; *vamo' allá*)

Esta reivindicación de la libertad del artista (flamenco) cuando defiende que el flamenco es un arte que se puede ejercer sin tener en cuenta si se lleva un vestido tradicional o un chándal y que Rosalía ha sostenido en numerosas ocasiones, coincide, quizás no casualmente, con el broche de oro de otro de los grandes discos de renovación del flamenco actual, *Tercer Cielo* (2022), firmado a dos manos por la cantaora flamenca Rocío Márquez y el productor de música electrónica Bronquio, disco que acaba invocando como bandera una famosa letrilla de Antonio Mairena: «¡Aquel que se va, va diciendo en el silencio: ¡Qué grande es la libertad!». Es también lo último que canta Niño de Elche en el espectáculo de presentación de otro reciente disco disruptivo de los cánones flamencos, titulado *FLAMENCO. Mausoleo de celebración, amor y muerte* (2022), en el que interviene Rosalía cantando a dúo la «Seguiriya Madre».

En cuanto a la defensa del arte como expresión máxima que rompe barreras no solo estilísticas sino temporales, «Delirio de Grandeza» es una versión de un bolero de 1968 cantado por el cubano Justo Betancourt y, en ella, aparece un *sample* del tema «Delirious» del dúo de rap Vistoso Bosses, de 2009 con el que el público más joven de Rosalía puede conectar. Se puede decir que esta es la composición que representa en el disco la unión de la tradición con la vanguardia y trata sobre la ambición, los delirios de grandeza, y un amor perdido, como se observa en esta parte de la composición:

El oro pudo más que mi dolor
No tuviste compasión de mi agonía
Tú, sabiendo que mi alma se moría
Con amigos, entre copas, te reías
La ambición, delirio de grandeza
Hizo en mí un ser martirizado
Porque estaba locamente enamorado
Mujer, yo no merezco esa bajeza
Espero, con el tiempo justiciero
Que retornes buscando una ilusión de amor
Y volverás a mí, así lo espero
Así lo espero, mujer sin corazón

En esta canción se describe la profunda decepción y el sufrimiento que la voz cantante experimentó debido a la traición y el abandono de la mujer amada, al tiempo que sostiene la esperanza de que la

justicia del tiempo pueda llevar a un reencuentro o reconciliación en el futuro.

«CUUUUuuuuuute» es una canción que trata sobre la idea de que las personas a menudo se consideran especiales o únicas, pero al final, el mejor artista es Dios, lo que sugiere una humildad espiritual. Utiliza metáforas como un año en Miami en el que nieva y una autopista sin flechas para destacar la rareza y la improbabilidad de ciertas cosas. Además, menciona la importancia de observar las mariposas sueltas como un símbolo de apreciar la belleza y no tenerles miedo a las transformaciones de la vida. La imagen del puente puede enfatizar el apoyo que se siente constante, a pesar de que existan personas que nos pueden decepcionar. En esta canción también aparecen las letras del alfabeto, el alfabeto de Rosalía. «CUUUUuuuuuute» contiene un mensaje de humildad y aprecio por la vida en medio de las complejidades y de los desafíos.

«CUUUUuuuuuute» es una de las canciones que más se baila en los conciertos porque en ella el DJ y productor argentino Tayhana une la voz del vietnamita Soytiét que se hizo famoso en las redes sociales durante la pandemia y utiliza un *sample* de la repetición de números en inglés hasta *twenty*, fatídico año de la pandemia para terminar, de manera inesperada, con una melodía de piano.

Junto a los contrastes temáticos y las distintas transformaciones, en *Motomami* se producen contrastes de tonos alegres y festivos en canciones como «CUUUUuuuuuute», «Chicken Teriyaki» (que la cantante dijo haber compuesto en Nueva York mientras estaba con unos amigos), «Bizcochito» y «La Combi Versace», con los de sus composiciones más sobrias e intensas: «Como un G», «Hentai», «Sakura» y «G3 N15». En esta última canción se observa la transformación que se experimentó a nivel mundial en las relaciones personales y familiares durante la crisis del Covid 19. Con este tono triste y sobrio, se oye una voz desesperada por estar separada de sus seres queridos, un sacrificio que realizó la artista para poder componer y grabar su álbum. Su sobrino siguió creciendo sin que Rosalía lo pudiera ver: «¿Me perdonarás lo que me he perdido? / Son dos años ya / Tú ya tienes diez / Los once están en camino / ¿Eras de ojos cielo de ojo' azul marino?». «G3 N15» es una balada compuesta para su sobrino Genís y contiene al final la voz de su abuela que reconoce la dificultad del mundo en el que trabaja Rosalía y le anima a tener claro sus prioridades: lo primero es Dios y después la familia (Martínez, 2022), aunque es la

felicidad que da cumplir los sueños lo que debe guiar sus pasos. Mientras trabajaba en su disco en Los Ángeles, en mitad de la pandemia y en el momento de más incertidumbre, antes de que se tuviera acceso a las vacunas, la cantante caminaba en sus descansos por el llamado Paseo de la Fama y así comparte sus sentimientos con su sobrino en su canción «G3 N15»:

Estoy en un sitio que no te llevaría
Aquí nadie está en paz entre estrellas y jeringuillas
Estrellas de mármol, cortadas en el suelo
Papelitas por la calle donde pasean los modelos

Dentro de sus baladas «Como un G» es una canción que expresa un sentimiento de aceptación y resignación frente a una situación en la que no se puede tener lo que se desea. El mensaje principal es la idea de soltar y dejar ir lo que no se puede tener, deseando paz y libertad para la otra persona. A pesar de no estar con la persona que se quiere, se desea lo mejor para ella y por eso se le deja libre. La canción aborda la idea de que el amor es un sentimiento complejo y que solo el amor con amor se paga. En «Como un G», Rosalía habla sobre la madurez emocional y la comprensión de que algunas cosas simplemente no pueden ser, a la vez que defiende que no hay nada duradero en la vida y que despedir un amor, como se propone en «Candy», es motivo de transformación y renovación, no de desesperación y llanto.

En este punto nos encontramos en la mitad del disco, en el que aparece una voz poderosa de mujer que se reconstruye, se presenta llena de fuerza y crea hasta su propio abecedario. En «Abcdefg», cada letra del alfabeto es una característica de la cantante o algo que representa sus gustos y es un canto a su propia autoestima. En este abecedario aparecen muchas palabras empoderantes que hacen resaltar una imagen fuerte y positiva de la mujer:

A de alfa, altura, alien
B de bandida
D de dinamita
J de jineta
N de ni se te ocurra, ni pensarlo
P de patrona
Q de qué reinona
R de racineta, rango, racineta, rango
T de titánica

En «Bizcochito», existe una actitud de autoafirmación y confianza en sí misma por parte de la cantante que rechaza la idea de ser

considerada un objeto deseable o «bizcochito» para alguien y, en cambio, destaca su propia valía y fortaleza. La canción hace hincapié en la importancia de tomar decisiones conscientes en la vida y construir un camino sin depender de la aprobación de los demás para conseguir el éxito. «Bizcochito», siguiendo la misma tónica de empoderamiento de la mujer y de utilización del sentido del humor, llega a reírse de los hombres heterosexuales cuando les pregunta: «¿Tú eres el que pimpeas o te pimpean a ti?», e incluso se hace alusión a las críticas que le hizo la cantante española La Mala Rodríguez:

¿Qué más da que me tires La Mala?
Si Haraca me tira la buena
Habla bullshit, to' lo que dice fasea

Rosalía, ante estas críticas, empoderada, renace como la mariposa, como el Ave Fénix y resurge tarareando de manera lúdica un estribillo pegadizo que se ha bailado hasta la saciedad en las redes sociales, igual que su canción «Despechá» que en Spotify ha sido escuchada más de diez millones de veces:

Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-tá (Me lo quito)
Ta-ra-rá, ta-ra-rá, ta-tá
Ta-ra-ra-ta-ta-tá (Que me manden me lo quito)

Pero no siempre se enfrenta a la mirada patriarcal de un modo lúdico y esquinado. En «Sakura» reprocha de cara y de tú a tú al hombre hecho y derecho su falta de madurez, su falta de acompañamiento en el proceso de empoderamiento de la mujer: «Si tienes sesenta y te endiablás / cuando una mujer frontea / es que no has aprendido na' / o es que tienes un problema».

Si en *Motomami* aparecen canciones con ritmos desenfadados como «Bizcochito», en la que se dice abiertamente que las mujeres ya no van a ser dulces para sus parejas, o «Despechá», donde la mujer abandonada en vez de quedarse en casa a llorar se va con sus amigas a bailar, también se pueden escuchar baladas como «Hentai», una canción que Rosalía interpreta al piano en todos sus conciertos. En el video que la artista hizo para acompañar esta composición, la misma Rosalía sale cantando una melodía triste mientras monta sexualmente a un toro falso y luego sigue cantando sola, mientras se retuerce tirada en una cama que se sitúa en el albero de una plaza de toros. Esta canción es una suerte de defensa de su propia sexualidad y del poder de las mujeres que cantan solas

en el mundo de la música, un espacio tan patriarcal y masculino como el de la plaza de toros. Poner su cama en el centro de una plaza de toros simboliza el empoderamiento femenino en la industria musical, una industria dominada y protagonizada por hombres, como el mundo taurino. En 2017 solo hubo un 21.8% de representación femenina en el Billboard Hot 100 (Aswad, 2022). Con respecto a «Hentai», Jenkins (2022) comenta lo siguiente:

El torrente de imágenes de armas de fuego y motocicletas en «Hentai» te prepara para un verso final que deja la puerta abierta a la posibilidad de que sea legítimamente una oda al anime erótico, una canción sobre matar a un compañero, no sólo un elaborado riff sobre mamadas. *Motomami* considera cuidadosamente el coste de la implicación romántica y opta por algo que no llega a la rendición. «La Combi Versace» anhela una pareja con la que acurrucarse, y luego la rapera dominicana Tokischa interviene con un recordatorio de que es posible tener esta conexión con un hombre sin estar atado: «Vestida de blanco, me veo de novia pero no soy tu esposa». *Motomami* termina con Rosalía reflexionando sobre el futuro mientras los pétalos de las flores de cerezo que caen sobre «Sakura» evocan la juventud marchita: «Ser una popstar / Nunca te dura».

El tema de la contradicción como parte intrínseca de la transformación en este álbum aparece desde la primera composición del disco titulada «Saoko», canción en la que se explora la identidad en las diferentes fases del cambio. En la primera parte de «Saoko» se distinguen los distintos estados del agua como ejemplo patente de esta transformación cuando dice: «Cuando los cubito' de hielo, ya no es agua / Ahora es hielo, se congela, uh, no» y, de esta manera, se trasmite que no hay que tenerles miedo a los cambios, sino que hay que empoderarse y enfrentar estos retos como parte de la propia identidad: «Yo soy muy mía, yo me transformo / Una mariposa, yo me transformo / Makeup de drag queen, yo me transformo». Esta transformación es constante en los estragos que causa la fama en la mayoría de la gente. Se ha analizado cómo el tema de la fama también se repite en el disco hasta el punto de que la propia Rosalía representa ella misma a la fama en el vídeo de la bachata que canta con The Weeknd, en el que Rosalía—la fama—termina apuñalando al artista en pleno escenario. Finalmente, la última transformación del disco se percibe en la época de los cerezos con «Sakura», que hace mención a la primavera, símbolo del renacer, objetivo máximo de este disco. Aunque la fama pueda dañar a mucha gente, en el proceso de su propia transformación, Rosalía se salva, de ahí que se mantengan los aplausos de sus fans en esta canción porque el

reconocimiento y los aplausos dan sentido a la vida del artista y desde sus últimos conciertos en 2018 no los había podido escuchar.

Conclusión

En la historia de la música latina ha habido otras cantantes que han utilizado sus composiciones para empoderar a las mujeres, siguiendo una senda que ya abrieron las cantantes afroamericanas a partir de los setenta (Nina Simone, Aretha Franklin, Tina Turner). Algunos de los ejemplos más sobresalientes por nacionalidad y orden cronológico son: «Mujer contra mujer» de Mecano (1988, grupo musical español), «Antes que ver el sol» de Coti y Julieta Venegas (2005, Coti es argentino y Julieta Venegas es mexicana), «A quién le importa» versión de Thalía (2002, mexicana) de la canción de Alaska y Dinarama, «Mujer» de Pandora (1988, grupo musical mexicano), «Ni una sola palabra» de Paulina Rubio (2006, mexicana), «Yo soy» de Ana Tijoux (2009, chilena), «Inmortal» de Aventura (2010, grupo musical de bachata de origen estadounidense, liderado por el cantante de ascendencia dominicana Romeo Santos), «Brava» de Mala Rodríguez (2013, española), «Duro y Suave» de Leslie Grace y Noriel (2018, Leslie Grace es dominicana-estadounidense y Noriel es puertorriqueño), «Sin Pijama» de Becky G y Natti Natasha (2018, Becky G es estadounidense y Natti Natasha es dominicana), «Respect» de Natti Natasha (2018 dominicana), «Poderosa» de Becky G (2021, estadounidense).

No obstante, quisiera traer a colación a Selena y Shakira. Selena ha sido una de las cantantes latinas que ha escrito más canciones sobre la fuerza de las mujeres y una de ellas es «No debes jugar» sobre el derecho que tiene la mujer a no participar en juegos emocionales a los que las someten los hombres. Por otro lado, la colombiana Shakira en su canción «She Wolf» presenta a las mujeres como cazadoras poderosas, como lobas, y así rompe con el estereotipo de la mujer sumisa y pasiva que es conquistada siempre por el hombre. Esta imagen empoderante de la mujer Shakira la ha dado, desde el principio de su carrera musical, en discos como *Dónde están los ladrones* (1998) (escúchese «Si te vas»). Shakira en «She Wolf» empodera a las mujeres y las alienta a dejar salir su lado salvaje: «Hay una loba en el armario, déjala salir para que pueda respirar». Y esta loba ha salido de dentro de la cantante colombiana, cuando compuso junto con BZRP «Music Session 53» con motivo de su

separación del futbolista español Gerard Piqué. En «Music Session 53» Shakira expone entre otras muchas cosas:

Sorry, baby, hace rato
que yo debí botar ese gato.
Una loba como yo no está pa' novato'

Una loba como yo no está pa' tipos como tú.
Pa tipos como tú.
[...]
Me dejaste de vecina a la suegra
con la prensa en la puerta y la deuda en Hacienda.
Te creíste que me heriste y me volviste más dura.
Las mujeres ya no lloran, las mujeres facturan

Esta canción se ha hecho viral en las redes con más de 212.218.872 reproducciones en Spotify, siendo una de las canciones de música latina que están liderando el Top 50 a nivel global en la plataforma, quedando en segundo lugar, después de la canción de «Flowers», también de tema feminista, de la cantante y compositora Miley Cyrus con un total de 313.327.914 reproducciones en Spotify.

De esta manera, estas artistas con sus mensajes empoderantes sirven de genealogía a la cantante que nos ocupa. Con *Motomami*, Rosalía se transforma y defiende el empoderamiento de la mujer desde la autoafirmación de su sexualidad y con la fuerza del amor de su familia y de su público. Aunque la fama siempre se mire con recelo en sus letras, la canción final «Sakura» se abre con el bramido de su público que junto a la voz de su abuela son energías que sirven a la artista para poner en marcha el motor y dar, de nuevo, otra vuelta de tuerca arriesgada. Pese a las críticas, y como se ha defendido en este ensayo, Rosalía no deja ni un cabo suelto y en *Motomami* vuelve a crear un disco empoderante basado en el cambio y en la transformación porque solo así se puede seguir creciendo como mujer y como artista.

Bibliografía

Aswad, J. (31 de marzo de 2022). Music Industry Has Made 'Insignificant' Progress for Female Songwriters, Artists and Producers: USC Annenberg Study. *Variety*.
<https://variety.com/2022/music/news/female-songwriters-artists-producers-usc-annenberg-study-1235219635/>

- Avila, D. (17 de noviembre de 2021). Rosalía Says She Hopes Her New Album Provides a Feminist 'Counterbalance' to Misogyny in Music. *People Magazine*.
<https://people.com/music/rosalia-hopes-new-album-counterbalances-misogyny-in-music/>
- Exposito, S. (1 de mayo de 2022). Rosalía's Daily Goal: 'How can I be Freer?'; The Spanish Star Expands Her Sound and Celebrates Sexuality. *Los Angeles Times*.
<https://www.latimes.com/entertainment-arts/music/story/2022-04-21/rosalia-motomami-defy-genre-embrace-sexuality>
- Fishman, D. (19 de enero de 2021). Emergency Contraception & Birth Control in Spain. *Jetset Times*.
<https://jetsettimes.com/countries/spain/barcelona/barcelona-diaries/emergency-contraception-birth-control-in-spain/>
- Jackson, S. (2021). 'A Very Basic View of Feminism': Feminist Girls and Meanings of (celebrity) Feminism. *Feminist Media Studies* 21(7), 1072–1090. <https://www.tandfonline.com.ezproxy2.library.colostate.edu/doi/pdf/10.1080/14680777.2020.1762236?needAccess=true>
- Jenkins, C. (18 de marzo de 2022). The Complicated Evolution of Rosalía. *Vulture*.
<https://www.vulture.com/2022/03/rosalia-motomami-album-review.html>
- Lefuturewave (25 de marzo de 2022). Introducing: Rosalía – Candy
<https://lefuturewave.com/2022/03/25/introducing-rosalia-candy/>
- Martínez, C. (18 de marzo de 2022). Rosalía incluye un audio de su abuela en la canción «G3 N15: «Llevas un camino que es algo complicado» *Los 40*.
https://los40.com/los40/2022/03/18/musica/1647516772_795429.html
- Ortiz, D. (17 de noviembre de 2021). The Reinvention of Rosalía. *Rolling Stone Australia*.
<https://au.rollingstone.com/music/music-features/rosalia-motomami-33657/>

- Palao Murcia, A. (16 de marzo de 2022). ¿Qué es el Hentai, la palabra que da nombre al tema de Rosalía y que es para mayores de 18. *Los 40*.
https://los40.com/los40/2022/03/16/musica/1647445581_626483.html
- Rosalía. (2017). *Los ángeles*. Universal Spain.
- Rosalía. (2018). *El mal querer*. Sony.
- Rosalía. (2022). *Motomami*. Columbia Records.
- RTVE y Cropper (18 de marzo de 2022). Los referentes feministas de Rosalía, ¿quién es La Paquera? *RTVE.es*.
<https://www.rtve.es/television/20220318/rosalia-feminista-flamenco-mal-querer-paquera-nina-peines-lola-flores/2241395.shtml>.
- Shakira. (2023). Shakira: Bzrp Music Session, Vol. 53 [canción]
- Tortajada, I. y Vera, T. (2021). Feminismo, misoginia y redes sociales. *Revista de Investigaciones Feministas* 12(1), 1-4.
- Vargas, S. (20 de marzo de 2022). Review: Rosalía's *Motomami* Is a Feminist Manifesto. *Washington Square News*.
<https://nyunews.com/arts/music/2022/03/30/motomami-rosalia-review/>

III.
LECTORES Y ESCRITURA

LA DESQUIJOTIZACIÓN DEL LECTOR

Olga Godoy

Georgia Southwestern State University

Uno de los aspectos más interesantes de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha* es el proceso por el cual Cervantes le muestra al lector el peligro que conlleva la falta de juicio al interpretar las lecturas, con ejemplos de los efectos causados en otros lectores. La obra comienza con la quijotización de un lector, Alonso Quijano, en la que se presenta la locura del hidalgo debida a la falta de interpretación de la lectura, creyendo literalmente en todo lo que lee y no diferenciando la ficción de la historia. Sin embargo, él no es el único personaje que padece este mal, aunque sí el que lo sufre en mayor grado.

El enfoque de este análisis se centra en mostrar la capacidad de interpretación de las historias de una serie de personajes en una progresión descendente de falta de juicio ante la lectura para que, viendo los resultados, el lector se distancie de los personajes y se produzca el efecto contrario a la quijotización del protagonista, que sería la desquijotización del lector.

El narrador muestra el proceso de la locura de don Quijote en tres fases. La primera indica las razones con las que perdía el juicio, la segunda los motivos por los que perdió el juicio y la tercera cuando estaba «rematado ya su juicio». La primera fase se inicia con los detalles de cómo perdía el juicio. Esta comienza con la adquisición y lectura de libros de caballerías carentes de sentido, entre ellos se encuentran los de Feliciano de Silva en los que don Quijote leía expresiones como: «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 72). El narrador opina que «con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 72).

En la segunda fase, «del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio». En esta fase el narrador expone que don Quijote cree que todo lo que lee es cierto, por más fantástico que fuese:

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (Cervantes Saavedra, 1978: I, 73)

En esta etapa no se mencionan sólo los libros de caballerías. Don Quijote cree en todos los libros por igual y mezcla personajes de caballerías con personajes históricos, como la comparación que hace del caballero de la ardiente espada con el Cid: «Decía él que el Cid Ruy Díaz había sido muy buen caballero, pero que no tenía que ver con el Caballero de la Ardiente Espada, que de sólo un revés había partido por medio dos fieros y descomunales gigantes» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 73-74). El narrador lo presenta como síntomas de la pérdida de juicio, pero como veremos a lo largo del ensayo, él no es el único en padecerlos.

La última fase es la que le distancia del resto de los personajes. Es cuando «rematado ya su juicio» decide hacerse caballero andante y salir en busca de aventuras, imitando a los personajes de los libros de caballerías. Como expone Riley (1998), «los modelos de don Quijote eran creaciones ficticias tan exageradas, que en el mundo real resultaban imposibles de imitar» (cxxxiii). Son precisamente los intentos fallidos de don Quijote al imitar a los caballeros de sus libros y lo absurdo que resultan sus acciones en la vida real los que demuestran que las novelas de caballerías no son más que ficción. Los inevitables choques entre el mundo ficticio recreado por el protagonista con la realidad son observados por Muñoz Molina (2005), quien considera que el libro «en su celebración del poder del deseo y los placeres de la ficción, yace un serio aviso de los límites entre la autoinvención y el autoengaño» (13).

Díaz Migoyo (2019) considera que la locura de Alonso Quijano, «o sea, su conducta quijotesca, no puede seguir las pautas de sus héroes literarios más que en la medida en que los sigue leyendo en su propio entorno como antes los leía en el de aquellos. Su conducta es demencial porque, ya sin escritura que leer, persiste en su antigua postura lectora» (24).

Don Quijote es el primer ejemplo de lector que aparece en la historia, en la que se encuentran muchos personajes que son lectores habituales de los libros de caballerías, o al menos las conocen. En la primera parte del *Quijote*, que es la que se va a analizar en este

artículo, el cura y el barbero son los primeros en comentar con el propio don Quijote aspectos de estos libros, y su gran conocimiento del tema se demuestra sobre todo en el escrutinio que hicieron en la librería del hidalgo. El primer ventero con el que se encuentra don Quijote en su primera salida sabe lo suficiente de los libros de caballerías como para seguirle el juego al hidalgo representando el papel de «castellano», y para armarle caballero. Vivaldo dialoga con don Quijote sobre lo que los caballeros andantes hacen en los libros, y hasta usa un ejemplo para decirle que no todos los caballeros andantes tienen damas: «me parece, si mal no me acuerdo, haber leído que don Galaor, hermano del valeroso Amadís de Gaula, nunca tuvo dama señalada a quien pudiese encomendarse» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 175). Cardenio discute con don Quijote sobre la relación entre la reina Madásima y el maestro Elisabat, personajes de libros de caballerías, y dice que Luscinda era muy aficionada a leer *Amadís de Gaula*. Dorotea reconoce haber leído muchos libros de caballerías, hasta el punto de conocer lo suficientemente bien su estilo como para imitarlos y representar su papel de princesa Micomicona; con lo que además de lectora, se convierte en autora de su guión, personaje y actriz de su propia novela de caballerías. El canónigo reconoce saber más de libros de caballerías que de las *Súmulas de Villalpando* y hasta ha escrito más de cien páginas de su propio libro de caballerías. Eugenio, al oír lo que don Quijote representa, dice que se le «asemeja a lo que se lee en los libros de caballeros andantes» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 597), por lo que demuestra que al menos conoce el estilo de este género literario. El conocimiento de los libros de caballerías también se difunde a otras personas que no son necesariamente lectores directos, por lo que les llega a personajes iletrados con la lectura de las novelas en tertulias o reuniones de gente, como sucede en la venta de Juan Palomeque.

La obra está repleta de lectores. Hasta el propio narrador revela ser un «aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles». Como Spitzer (1962) expone, fue una genialidad visualizar, como lo hizo Cervantes, el peligro inherente en lo que es uno de los medios básicos de nuestra civilización: la lectura (117-118). Spitzer ve a don Quijote como una víctima del «book-virus», pero parece que para él este virus diagnosticado lo causan solo los libros de caballerías. Sin embargo, Wardropper (1984) alega que la causa de la locura de don Quijote «no es tanto la excesiva lectura de libros de caballerías como su manera tergiversada de leerlos y de interpretarlos» (241), a lo que habría que añadir que no sería el único personaje de la obra

infectado por el virus. Wardropper opina que la locura de don Quijote se basa en el fallo de discernir entre historia y ficción, pero, como se mencionó anteriormente, esto entraría dentro de la segunda fase de la locura, ya que no incluye la decisión de convertirse en caballero andante, que es lo que le distancia del resto de los personajes. Además, como el mismo Wardropper (1957) indica, don Quijote no es el único personaje que cree en la verdad histórica de las historias que leen, sino también el ventero y otros personajes (592), por consecuencia, no sería el único loco, y aunque pudiera diferenciar la historia de la ficción, podría seguir padeciendo falta de juicio, como le sucede al cura, porque más que en el fallo de discernimiento entre las historias, la base de la locura de los personajes es la falta de discernir en cualquier lectura, ya que no interpretan los textos y creen en ellos literalmente.

El personaje que probablemente se acerque más al nivel de locura de don Quijote es Juan Palomeque, quien también compara personajes históricos con otros ficticios, teniéndolos a todos como reales. En cierta medida se podría decir que está en la segunda fase de locura que afectó a don Quijote al no diferenciar las historias. Mediante el debate que sostiene con el cura sobre los libros que posee el ventero, el cura se encarga de diferenciarlos arguyendo que *Don Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania* «son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 395). Estas son historias ficticias y no se pueden comparar con los libros que relatan la vida de personajes históricos como Gonzalo Hernández de Córdoba, también conocido como el Gran Capitán, o Diego García de Paredes.

Estas observaciones del cura le distancian del ventero y de don Quijote como lector. Demuestra no compartir el mismo nivel de locura, pero él también se va a encontrar en otro nivel de locura por creer ciegamente en los historiadores, aunque digan «sinrazones» como los libros por él criticados. El cura dice que Diego García de Paredes tenía «tantas fuerzas naturales que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia; y, puesto con un montante en la entrada de una puente, detuvo a todo un innumerable ejército, que no pasase por ella» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 395). Como Antonio Sánchez Jiménez (2004) indica,

la opinión del cura resulta sospechosa a tres niveles fundamentales. En primer lugar, las «hazañas extravagantes» de García de Paredes en sí parecen adolecer de los mismos defectos que el cura critica en los libros de caballerías, pues detener «una rueda de molino en la mitad de su

furia» y enfrentarse a todo un ejército suena más a «disparates y devaneos» caballerescos que a «historia verdadera». En segundo lugar, el hecho de que García de Paredes relate sus propias aventuras podría hacer pensar que el narrador exagera para glorificarse. En tercer lugar, existe una serie de serias dudas sobre la autoría de la «Vida» que minan decisivamente el razonamiento del cura. El clérigo implica que las hazañas de García de Paredes son verdaderas porque las cuenta su protagonista; sin embargo, no está nada claro que el extremeño produjera la obra. (233)

El narrador dice que los historiadores deben de ser «puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 144-45). Esta es una definición que dista mucho de la narración a la que el cura se está refiriendo. Él se avala en una autoridad, los historiadores, pero demuestra que hay que tener sentido común, buen juicio, y no tener una credulidad absoluta, aunque la fuente parezca ser fiable.

Los personajes ven la diferencia que existe entre ellos y los que tienen un mayor grado de «falta de juicio» o locura al interpretar las historias. El ventero, aunque al igual que don Quijote cree que los personajes de las historias de caballerías son reales, él mismo ve la diferencia existente entre ellos dos, ya que él no está tan loco como para hacerse caballero andante, no porque no existieran, sino porque ya «no se usa lo que se usaba en aquel tiempo, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 398).

Los dos defienden sus convicciones del mismo modo. Para ellos los libros de caballerías no pueden ser falsos si están aprobados por las máximas autoridades. El ventero expone que no puede ser que todo lo que esos «buenos» libros dicen «sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que habían de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas y tantos encantamientos que quitan el juicio» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 397). Es una defensa que don Quijote también usa con el canónigo para defender que las historias de caballerías son verdaderas, diciendo que

los libros que están impresos con licencia de los reyes y con aprobación de aquellos a quien se remitieron, y que con gusto general son leídos y

celebrados de los grandes y de los chicos, de los pobres y de los ricos, de los letrados e ignorantes, de los plebeyos y caballeros, finalmente, de todo género de personas, de cualquier estado y condición que sean, ¿habían de ser mentira? (Cervantes Saavedra, 1978: I, 583)

Con tales razonamientos y semejanzas entre los dos personajes, Dorotea comenta que al ventero le falta poco «para hacer la segunda parte de don Quijote» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 396). Los dos se basan en que, si se cuestiona la veracidad de las historias presentadas como verdaderas, también se cuestionan a las autoridades que permiten que se cree esta confusión. La gran acogida de los libros de caballerías por la gente y la creencia de que han existido caballeros andantes demuestran que él no está loco, o al menos que no se diferencia tanto de los demás, de lo que se puede deducir que, si él está loco, también lo está la mayoría de la gente.

Aparte de la confusión que pueden crear los libros por tener tanta «apariencia de verdad», los títulos también contribuyen a que el lector saque conclusiones erróneas, sobre todo cuando anuncian ser una «verdadera historia». El término de historia conlleva muchas connotaciones que puede conducir a equívocos. Wardropper (1957) observa la importancia de que el vocablo «historia» pueda significar una ficción o un relato histórico y señala que Cervantes debió de impresionarse además de por la ironía de su doble significado, porque este era un serio problema (592).

El cura tiene la facultad de diferenciar las historias de ficción de las que narran el pasado, y explica las razones por las cuales las autoridades aprueban que se publiquen libros de ficción diciendo que los libros de caballerías tienen el objetivo de entretener, por lo tanto, se consiente imprimirlos «creyendo, como es verdad, que no ha de haber alguno tan ignorante, que tenga por historia verdadera ninguna destes libros» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 397). Pero, aunque no crea en las invenciones de los libros de caballerías, sí cree en las exageraciones fantásticas de los historiadores.

El canónigo, demuestra no ser un lector tan crédulo de todo lo que los historiadores narran. Como expresa Riley (1998), «se esfuerza por distinguir lo fabuloso de la verdad y la media verdad» (cxxxvi). Es capaz de interpretar la historia y de valorar cuándo los hechos son tan exagerados que no resultan creíbles, convirtiéndose así en ficción, como se puede observar cuando le dice a don Quijote que no hay duda de que existieran el Cid y Bernardo del Carpio, «pero de que hicieron las hazañas que dicen, creo que la hay muy grande»

(Cervantes Saavedra, 1978: I, 583). Del mismo modo muestra tener una duda razonable de los historiadores y de sus relatos. Tiene la capacidad de decidir los hechos en los que puede creer y cuáles le parecen excesivos, como demuestra cuando dice: «quiero conceder que hubo Doce Pares de Francia, pero no quiero creer que hicieron todas aquellas cosas que el arzobispo Turpín dellos escribe» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 582).

Esta capacidad de discernimiento de las historias le separa de los otros lectores, pero parece que el canónigo no hace lo mismo con todos los textos. Él critica los libros que huyen de la verosimilitud y de la imitación, y los que no enseñan y deleitan a un mismo tiempo. Estas características no se ciñen solo y exclusivamente a las novelas de caballerías, sino que incluye a todos los que no sigan los preceptos por él señalados, entre los que se encuentran algunas de las comedias, tanto las de ficción como las de carácter histórico, las comedias divinas, las humanas, las fábulas milesias, y, como ya se expuso anteriormente, las historias. Esto no indica que esté en contra de todos esos libros, sino de los que sean disparatados, a los que considera ser «en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 570).

El canónigo reconoce que hay fábulas llenas de «desaforados disparates» con ejemplos como cuando cuentan que «un mozo de diez y seis años da una cuchillada a un gigante como una torre, y le divide en dos mitades, como si fuera de alfeñique» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 565), o cuando el narrador quiere «pintar una batalla, después de haber dicho que hay de la parte de los enemigos un millón de competentes, como sea contra ellos el señor del libro, forzosamente, mal que nos pese, habemos de entender que el tal caballero alcanzó la vitoria por solo el valor de su fuerte brazo» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 565). Los razonamientos del canónigo podrían considerarse como los de «un lector discreto que defiende las obras históricas, las biografías individuales, y que, gustoso de la ficción, exige que ésta se escriba con apariencia de verdad histórica» (413) como observa Parrilla (2005). Sin embargo, lo que resulta un poco irónico, es que la lectura que le recomienda a don Quijote sea el *Libro de los Jueces*, en el que se narran hechos muy similares a los que acaba de criticar, como las acciones que revela de Sansón, «quien despedazó al león como quien despedaza un cabrito, sin tener nada en su mano» (Santa Biblia, 1989, Jueces 14: 6), «mató a treinta hombres» (Santa Biblia, 1989, Jueces 14: 19), «cazó trescientas zorras» (Santa Biblia, 1989, Jueces 15: 4), con «una quijada de asno

fresca aún, extendió la mano y la tomó, y mató con ella a mil hombres» (Santa Biblia, 1989, Jueces 15: 16), tomó «las puertas de la ciudad con sus dos pilares y su cerrojo, se las echó al hombro, y se fue y las subió a la cumbre del monte que está delante de Hebrón» (Santa Biblia, 1989, Jueces 16: 3). También narra los hechos de Samgar, «el cual mató a seiscientos hombres de los filisteos con una aguijada de bueyes» (Santa Biblia, 1989, Jueces 3: 31), sin contar las innumerables batallas con cifras de muertos exorbitantes que aparecen a lo largo del libro. A pesar de ello, es la lectura que le encomienda el canónigo porque en ella «hallará verdades grandiosas y hechos tan verdaderos como valientes» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 578). Para él la perfección de lo que se escribe se alcanza con la verosimilitud y la imitación, y su consejo, si fuese seguido por don Quijote y decidiera imitar a estas personas, es dudoso que le beneficiara y que le mejorara su estado de locura. El canónigo le anima a que se reduzca «al gremio de la discreción» leyendo otro tipo de libros, pero si quiere seguir con aventuras, el canónigo reconoce que el *Libro de los Jueces* es similar por ser de hazañas y de caballerías.

La existencia de tantas obras disparatadas causantes en parte de tantas confusiones se explica, según el canónigo, por la demanda del vulgo, al que él exenta de culpa en cierta manera para acusar a los representantes de comedias, «que no saben representar otra cosa» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 569). Los autores también son responsables de lo que escriben, aunque tienen la excusa de que lo hacen para vender sus obras, por lo que los representantes encargados de comprarlas también forman parte de esta cadena. La solución que ofrece es «que hubiese en la Corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias antes que se representasen» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 572), y lo mismo sería para los libros de caballerías. Pero, por supuesto, la inteligencia y discreción del lector al que concedieran ese puesto sería relativa y subjetiva, y difícilmente se pudiera implementar un solo método que rigiese las normas que decidieran qué libros podrían ser aprobados. El lector siempre va a necesitar usar su buen juicio interpretando lo que lea y sacar sus propias conclusiones.

La credibilidad absoluta en las autoridades o en cualquier cosa es en gran medida una causa de la pérdida de juicio de los personajes. Don Quijote quiere creer en todas por igual y decide imitar la naturaleza fantástica que hay en sus libros, convirtiendo, como indica Good (1999), a la literatura en ley. El ventero comparte esta

ingenuidad creyendo que todas las historias, las de caballerías y las de los historiadores, tienen la misma veracidad. El cura no cree en los libros de fantasía, sin embargo, no cuestiona las aventuras fantásticas que narran los historiadores. El canónigo es capaz de interpretar los textos y de decidir qué creer de las historias que anuncian ser verdaderas, aunque a él le queda la autoridad más alta, la *Biblia*, de la que elige para que lea don Quijote uno de los libros colmado de elementos similares a los que él mismo critica por no tener sentido, al menos literalmente.

Los escritores y los géneros literarios no son las únicas autoridades a tener en cuenta. Durante el escrutinio, la actitud del barbero demuestra la importancia de la fe ciega de la gente en lo que ellos consideren una autoridad a la hora de creer o no en lo que dice, como refleja en la credulidad que tiene en lo que diga el cura: «Todo lo confirmó el barbero, y lo tuvo por bien y por cosa muy acertada, por entender que era el cura tan buen cristiano y tan amigo de la verdad, que no diría otra cosa por todas las del mundo» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 115). El cura también se fija en lo que le da autoridad a un texto a la hora de elegirlo, y es lo que hizo con el *Palmerín de Inglaterra*, diciéndole al barbero: «Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno, y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 115). El narrador juega a su conveniencia con la autoridad que tiene el libro por ser de un historiador, tanto para dar importancia a la obra que cuenta como para desacreditar a Cide Hamete Benengeli.

Don Quijote y el ventero defienden que, si no dudan de las autoridades a las que se remiten los libros, ni de los reyes, tampoco deben de dudar de que las historias que se presentan como verdaderas lo sean, ya que han sido aprobadas por ellos, y la duda de que una obra avalada por ellas cuestiona la fiabilidad de estas autoridades. Este planteamiento lo ofrecen dos personajes que padecen falta de juicio, de los cuales Immerwahr (1958) también ve la afinidad existente entre ellos y les considera dos manifestaciones de credibilidad anormal de los libros de caballerías. Sin embargo, aunque es anormal por ser extrema, parece que no se alejan tanto de la norma, o de lo que el vulgo piensa, factor que demuestra que ellos no son los únicos en equivocarse. En la obra existen referencias de que hay mucha gente que cree en la veracidad de las novelas de caballerías, como en los comentarios del narrador sobre Valdovinos y el Marqués de Mantua, de la que dice ser una «historia sabida de

los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos; y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 103). Las creencias populares son una autoridad, por lo que no debe ser falso lo que la gente tiene por verdadero. Don Quijote usa esta lógica para acusar al canónigo de persona sin juicio por decir que las novelas de caballerías son falsas, y le dice que «una cosa tan recebida en el mundo, y tenuta por tan verdadera, que el que la negase, como vuestra merced la niega, merecía la misma pena que vuestra merced dice que da a los libros cuando los lee y le enfadan» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 579-80). La pena a la que se refiere que merecería es tirarle a la pared y quemarle como el canónigo dice que haría con los libros de caballerías. El canónigo denuncia la confusión que estos libros causan en la gente, los cuales dan «ocasión que el vulgo ignorante venga a creer y a tener por verdaderas tantas necedades como contienen. Y aun tienen tanto atrevimiento, que se atreven a turbar los ingenios de los discretos y bien nacidos hidalgos, como se echa bien de ver por lo que con vuestra merced han hecho» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 578).

La creencia popular en estos libros es tal que don Quijote dice que «querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 589). En Cardenio, personaje que padece falta de juicio temporal precisamente por no haber interpretado bien su propia historia, también se observa la dificultad que conllevaría intentar convencer a alguien de que sus creencias son erróneas: «No se me puede quitar del pensamiento, ni habrá quien me lo quite en el mundo, ni quien me dé a entender otra cosa (y sería un majadero el que lo contrario entendiese o creyese), sino que aquel bellaconazo del maestro Elisabat estaba amancebado con la reina Madésima» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 298). Es un reto al que se enfrenta Cervantes con la sociedad.

Marcela y el barbero del baciyelmo son de los pocos personajes que se enfrentan a las autoridades para defender sus puntos de vista. Marcela se enfrenta a una sociedad que la ha prejuzgado e intenta «persuadir una verdad a los discretos» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 185). El barbero fracasa en el intento de hacer ver una verdad: que lo que todos dicen ser yelmo es su bacía; sobre todo porque el destinatario principal no es un discreto precisamente, sino don

Quijote. Marcela se enfrentó a la opinión del vulgo, y el barbero a varias autoridades, como al otro barbero, experto en la materia, al cura, y a varios caballeros.

Vivaldo cuestiona lo que lee en la carta de Grisóstomo sobre Marcela porque «no le parecía que conformaba con la relación que él había oído del recato y bondad de Marcela, porque en ella se quejaba Grisóstomo de celos, sospechas y de ausencia, todo en perjuicio del buen crédito y buena fama de Marcela» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 184). Ambrosio reconoce que las acusaciones de Grisóstomo no son ciertas, y ofrece una nueva perspectiva de la historia asegurando que «con esto queda en su punto la verdad que la fama pregona de la bondad de Marcela» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 185). Es una de las historias con más versiones y voces narrativas que aparecen en la obra, en la que se aprecia la importancia de la discreción en la interpretación de cada narración.

Díaz Migoyo (2019) también observa las interpretaciones de los personajes en *El Quijote*, en el que se entrelazan «una miríada de realidades subjetivas (perspectivistas, si se quiere) según las interpretaciones y percepciones de los distintos personajes» (26), y opina que «en el *Quijote* lo decisivo no suele ser qué hicieron los personajes sino cómo entendieron, contestaron o reaccionaron subjetiva y personalmente a sus circunstancias o a la conducta ajena» (26).

Uno de los peligros en los lectores es el creer en valores absolutos. Menocal (1995) expone que las historias y su transmisión en el *Quijote* nos muestran lo insensato que es, y quizás hasta mortal, la creencia en absolutos de cualquier tipo (490).

La creencia en las autoridades influye en la aceptación de las historias. El propio autor, por medio de los consejos que le da el amigo en el prólogo, expone la importancia que tiene para su obra citar a otros autores, aunque solo sea para darle autoridad al libro, para poder «deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 57).

Este es uno de los aspectos de la obra por los que sigue siendo una novela moderna, ya que es un tema que no solo concierne a su época, y el lector de hoy en día se ve igualmente identificado con el tema. Según Wardropper (1984), Cervantes ha creado una novela, la primera novela, sobre el problema que conlleva escribir una

novela, a lo que se podría añadir que además de ver el punto de vista de los escritores y de criticar la situación que están creando, sobre todo escribe una novela dedicada a los lectores. Además de ser, como indica Fajardo (1994), una novela que busca subrayar la falta de fiabilidad de muchas formas de autoridad (43), Cervantes cuestiona, como señala Azar (1988), la forma en que los lectores otorgan autoridad a las instituciones, la literatura y la palabra escrita (122), aunque no se limita a lo escrito, y habría que añadir más autoridades, como la voz popular.

El entendimiento y la discreción son factores primordiales para la interpretación de las obras y es un mensaje que Cervantes le va a reiterar al lector a lo largo de su libro para que este sea un lector discreto, o, prudente, como lo presenta Pérez Martínez (2005). El desocupado lector al que la obra está dedicada recibe de Cervantes su libro, del que él quisiera que, «como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 50). La obra comienza remarcando las pretensiones que Cervantes tiene con su historia y termina con el deseo del pseudo autor Cide Hamete Benengeli, que solo les pide a los lectores «que le den el mismo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo» (Cervantes Saavedra, 1978: I, 604).

Sánchez Trigueros (2008) considera que la narrativa de Cervantes se centra en la fuerza, potencialidad y peligro de la lectura. Analizando esos peligros, uno de los objetivos de Cervantes que expone Gilman (1989) es evitar que sus lectores lean como lo hacía don Quijote (70), ya que la causa de la locura no la produce la lectura, ni un género literario en específico, sino la falta de juicio del lector por no interpretar los textos. Aunque, como ya se ha demostrado a lo largo de este ensayo, don Quijote no es el único personaje que padece falta de juicio. Martínez (2005), al observar las «múltiples apreciaciones sobre los libros, la lectura y sus efectos sobre quienes leen», (45) también nota la importancia de una gran variedad de personajes-lectores a través de los cuales «se pretende hacer tomar conciencia al público tanto de su papel en relación a la obra como de los variados modos de recepción que la ficción puede tener e inducir» (45). Según Martínez, «lo que se busca es que el lector se “lea” (se vea) en los distintos personajes-lectores de la novela, y comprenda que su situación de exterioridad con respecto al universo ficticio no implica ni pasividad ni impunidad» (45). El

lector de la obra se debería ver reflejado en los diálogos de los personajes para que se favorezca su desquijotización.

Otro aspecto a destacar es la importancia en sí de los comentarios de los personajes, ya que, como indica Baquero Escudero (2005), «las razones y opiniones de los personajes sobre diversos temas» (60) eran «algo no sólo inconcebible en el universo del romance, sino también en el de esa especie de la novela picaresca que podríamos considerar antiromance. La modernidad y distancia de Cervantes respecto a toda una tradición literaria resulta una vez más, completamente palpable» (60). Es uno de los aspectos que realzan la verosimilitud de Cervantes observada entre otros, por Pollarolo (2010) y Blecua (2016), quien además denota el juego de la discusión teórica entre poesía e historia en la obra, describiendo a la poesía como «creación literaria (en prosa o en verso), basada en la imitación y en el concepto de lo verosímil, frente a historia, representación de una realidad auténtica, con la ironía que supone que Cervantes denomine a su narración como puntual historia, historia nueva y jamás vista» (10). Blecua opina que «los personajes de la novela plantean los grandes problemas de la crítica literaria de su época», (10) aunque en realidad es uno de los temas que consiguen que la obra que siga siendo moderna y universal, ya que es un dilema que ha seguido siendo actual hasta hoy en día; es más, con la incrementación de los medios de comunicación, el uso de la persuasión confunde a los lectores, oyentes o audiencia, quienes llegan a creer historias inverosímiles por creer en la fuente que las transmite, convirtiéndose en un peligro para la sociedad por la dificultad a la hora de categorizar la fiabilidad de las autoridades y las historias. Las «fake news» son un problema evidente, pero no se debe olvidar la lección aprendida del *Quijote*, tan actual en la enseñanza, la de usar el pensamiento crítico, razonar y ser discretos a la hora de interpretar las historias.

En resumen, más que una crítica o una teoría literaria, el *Quijote* muestra que es una locura creer en absolutos, como lo sería si se creyese ciegamente en las palabras de cualquier personaje que aparece en la obra, por más cuerdo que parezca. La intención de Cervantes no es la de dar un dogma a los lectores, sino todo lo contrario, que estos descubran que deben sacar sus propias conclusiones. Con el análisis de los personajes lectores sobre los que trata este artículo, se demuestra que todos de una manera u otra padecen falta de juicio. El lector no debe tener en los personajes la credulidad que ellos tienen en las autoridades, ya que les

convertirían en una autoridad, y eso es precisamente lo opuesto de lo que Cervantes le está aconsejando al lector. Por eso Cervantes deja que el lector tenga la oportunidad de desacreditar a los personajes en lugar de concederles fiabilidad. La fuente fiable de los textos es la interpretación personal del lector, si es un lector discreto, su interpretación también lo será.

Cervantes le ha mostrado al lector la importancia de ser discreto, es decir, sensato para formar un juicio. Es un proceso que comienza mostrando las consecuencias extremas de los lectores que padecen falta de juicio, por el cual el lector, distanciado desde un principio de la locura de don Quijote, y viendo los peligros que causa la insensatez de otros lectores, reaccione y sea lo opuesto a ellos. Es importante ver el proceso que sigue Cervantes en la obra mostrando la falta de juicio de los personajes lectores en una progresión descendente, comenzando con el más afectado y terminando con el que aparenta ser un lector discreto, o, a la inversa, ofreciendo una progresión ascendente, en la cual el último y más sensato debe de ser el lector de la obra, quien ha visto el desarrollo completo y ha tenido la oportunidad de aprender de los personajes.

La historia comienza con la qui jotización de Alonso Quijano y su finalidad es que el resultado en el lector sea el opuesto, produciéndose así la desquijotización del lector.

Bibliografía

- Azar, I. (Winter 1988). The Archeology of Fiction in *Don Quijote*. A Celebration of Cervantes on the Fourth Centenary of «La Galatea», 1585-1985. *Cervantes*, 8 (Special Issue), 117-26.
- Baquero Escudero, A. L. (2005). La variedad de regiones literarias en las historias intercaladas en *El Quijote*. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 81, 25-61.
<https://doi.org/10.55422/bbmp.10>
- Blecua, J. M. (2016). Notas para una lectura de Don Quijote de la Mancha. *Actualidad Jurídica*, 44, 7-13.
- Cervantes Saavedra, M. (1978). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 3 vols. Ed. Andrés Murillo. Clásicos Castalia.
(Trabajo original publicado en 1605 y 1615).

- Díaz Migoyo, G. (2019). La escrileitura del Quijote. En E. Martínez Mata y P.J. Carvajal Pedraza (Eds.), *Recepción e interpretación del Quijote*. Biblioteca Filológica Hispana 228 (17-29). Visor Libros.
- Fajardo, S. (spring 1994). Closure in Don Quixote I: A Reader's Canon. *Cervantes*, 14(1), 41-60.
- Gilman, S. (1989). *The Novel According to Cervantes*. U of California P.
- Good, C. (1999). Don Quijote and the Law of Literature. *Diacritics*, 29(2), 44-67.
- Immerwahr, R. (1958). Structural Symmetry in the Episodic Narratives of Don Quijote, Part One. *Comparative Literature*, 1(2), 121-135.
- Martínez, G. (2005). *Don Quijote o la invención del lector*. *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 5(1), 43-60.
- Menocal, M. R. (1995). Life Itself: Storytelling as the Tradition of Openness in the Conde Lucanor. En M. M. Caspi (Ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature. Essays in Honor of Samuel G. Armistead (469-495)*. Garland.
- Muñoz Molina, A. (2005). *Don Quijote o el arte de convertirse*. *Anales Cervantinos*, XXXVII, 11-13.
- Parrilla, C. (diciembre 2005). Libros de caballerías en *El Quijote*. Lectura y lectores: ¿el texto espejo? *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 81, 401-43.
<https://doi.org/10.55422/bbmp.15>
- Pérez Martínez, A. (2005). *El buen juicio en el «Quijote'': un estudio desde la idea de la prudencia en Los Siglos de Oro*. Pre-Textos.
- Pollarolo, G. (2010). Don Quijote, el escribidor y el escritor. *Lexis. Revista de Lingüística y Literatura*, 34(1), 33-55.
- Riley, E. (1998). Cervantes: teoría literaria. En F. Rico (Ed.), *Don Quijote de la Mancha (cxxix-cxli)*. Crítica.

- Sánchez Jiménez, A. (2004). La suma de las cosas que acontecieron a Diego García de Paredes y lo que hizo: apuntes sobre su autoría. *Revista de Estudios Extremeños*, 60, 231-41.
- Sánchez Trigueros, A. (2008). El *Quijote* como escenificación de la pasión narrativa y el poder del lector. En M.A. Garrido Gallardo y L. Alburquerque García (Coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005* (145-150). CSIC.
- La Santa Biblia*. (1989). Mundo Hispano.
- Spitzer, L. (1962). On the Significance of *Don Quijote*. *MLN*, 77(2), 113-129.
- Wardropper, B. W. (1957) The pertinence of *El curioso impertinente*. *PMLA*, 74(4), 587-600.
- Wardropper, B. W. (1984). *Don Quijote: ¿ficción o historia?* En G. Haley (Ed.), *El Quijote de Cervantes* (237-252). Taurus.

LEYENDO ENTRE PARÉNTESIS: LO FANTASMAGÓRICO EN *CORAZÓN TAN BLANCO* DE JAVIER MARÍAS

Joshua M. Hoekstra

Bluegrass Community and Technical College

En su prefacio de *The Aspern Papers* el autor Henry James comparte sus ideas sobre la naturaleza de los cuentos de fantasmas y propone cierta ruptura con esos cuentos en que se manifestaban «recorded and attested ghosts» (fantasmas registrados y atestiguados)¹ (James, 1908: p. xix) a favor de una representación más bien psicológica e intangible. Es decir, James intentaba articular su acercamiento literario aquí a raíz de su conocido cuento *The Turn of the Screw* en que logra crear lo fantasmagórico a través de los efectos de los fantasmas. Claro, lo problemático para James en este caso era describir lo que escapa la descripción, ver sin poder ver, en fin, hablar sobre el fantasma sin que apareciera. El último objetivo era hacer que el lector pensara en lo diabólico o fantasmagórico por sí mismo.

Más de ochenta años después, con la publicación de la novela *Corazón tan blanco* de Javier Marías, parece que la ingenuidad de James continúa siendo un punto de referencia porque Marías logró «reescribir» el cuento de fantasmas de tal modo que la técnica narrativa y el estilo ocuparan un lugar central en la representación de lo fantasmagórico. Sin embargo, lo que ha ignorado la crítica hasta ahora es la técnica narrativa que Marías emplea para hablar sobre el fantasma sin que necesariamente aparezca. Es decir, aquí no aparecen fantasmas en el sentido tradicional (aquella figura vestida con la sábana que regresa para arreglar algún asunto) sino más bien encontramos huellas o trazos de espíritus psicológicos, como en el caso descrito por Henry James. Es a raíz de esta resonancia peculiar entre los dos espíritus literarios que propongo analizar en más detalle cómo Marías crea una novela encantada sin que «aparezcan» fantasmas.

Específicamente, ¿cuáles son las herramientas narrativas o estilo que sirven para crear ese ambiente de tensión y suspense necesario para hacer al lector «pensar» en lo siniestro o fantasmagórico? A mi parecer, la técnica narrativa que emplea Marías se basa en una

¹ Traducción mía

estructura incompleta y principalmente en un uso peculiar de los paréntesis. La función de los paréntesis aquí, con frecuencia relegada por los diccionarios a un papel superfluo o a una función simplemente aclaradora, consigue un protagonismo cuyo efecto en el texto es añadir un aspecto algo acechante, encantador, como argüiremos a continuación. Como tela de fondo para esta investigación, partiré de la idea del texto como cuerpo —el corpus de la obra— que otorga al texto cierta unión o estructura organizativa. A la hora de pensar en el texto como cuerpo, esperamos que un texto obedezca ciertas reglas en cuanto a su comienzo, desarrollo y fin. Resulta problemático cuando ese cuerpo, al igual que un cuerpo humano sometido a una operación o desfiguración, introduce elementos narrativos que poco a poco empiezan a interrumpir, minar o desmembrar su integridad hasta tal punto que ya no sea reconocible. Es justo en estos momentos de desmembramiento o desfiguración que se abre la puerta para el suspense y el posible fantasmagórico. En cierto modo, parece estar relacionado con la idea del subtexto propuesta por Nicolas Abraham y Maria Torok en su libro *The Wolf Man's Magic Word*, pues son precisamente estas fisuras, estos subtextos textuales los que de alguna manera encantan, hechizan toda palabra con su presión y tensión incesante. En el caso de Marías espero mostrar que es la abundancia de paréntesis que mejor captan esta idea.

A la hora de entrar en nuestro análisis de las técnicas narrativas empleadas por Marías para crear el ambiente textual encantado, me parece necesario presentar algunos puntos temáticos que van a servir como punto de partida para el desarrollo de la estructura y técnica. *Corazón tan blanco* es en muy pocas palabras una novela que gira en torno a la naturaleza y función del secreto. Qué es este secreto y cómo se va a revelar será el hilo que conduce la novela desde su comienzo al fin. No nos ha de sorprender entonces que las palabras iniciales que abren el texto son el primer fruto de este proceso, pues como comenta Juan, el protagonista:

No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y se buscó el corazón con la punta de la pistola... (Marías, 1992: p. 11).

Lo curioso de estas primeras palabras no es solo su relación con la naturaleza del secreto, idea esta que exploraremos más adelante, pero basta ahora decir que a pesar del esfuerzo de guardar el

secreto siempre acaba revelándose, sino también lo que nos indican sobre la posibilidad de la existencia fantasmagórica. En su libro *The Specters of Marx*, Derrida sugiere que el fantasma inicia todo, que «everything begins by the apparition of a specter. More precisely by the waiting for this apparition. The anticipation is at once impatient, anxious and fascinated: this, the thing ('this thing') will end up coming. The revenant is going to come» (todo comienza con la aparición del espectro. Para más precisión, con la espera de su aparición. La anticipación es a la vez impaciente, angustiada y fascinada: aquello, la cosa (*esta cosa*) acabará por llegar. El (re)aparecido va a venir.² (Marx, 1994: p. 4). En este sentido, se podría decir que la novela de Marías se inicia también con la posibilidad de la aparición de un fantasma, pues es precisamente a raíz de una ausencia, en este caso la ausencia de «una de las niñas que ya no era niña» (Marías, 1992: p. 11) que se mató, que se abre la posibilidad de que el espíritu de esa niña vuelva en forma de fantasma en algún momento. Pero no es el único ejemplo de un recuerdo asociado con el secreto que reside en estas páginas ya que al cerrar esta sección inicial de la novela leemos que esa niña era la mujer del padre del protagonista y que al matarse, este se quedó viudo por segunda vez. La revelación de la existencia de otra mujer da paso de nuevo al secreto, quizá el gran misterio de la novela, y pone en marcha toda la función problemática del secreto al que nos referimos antes. Para aclarar esta naturaleza será interesante explorar el secreto en relación con la imagen de la cripta.

La idea de la cripta como repositorio de los secretos tiene sus raíces en lo que llamaríamos lo gótico y viene prestada en este caso de Abraham y Torok en su libro *The Wolf Man's Magic Word*. A través de una exploración del lenguaje y el psicoanálisis, Abraham y Torok identifican un espacio —la cripta— que consideran independiente del subconsciente; un espacio cuya existencia solo se hace reconocible a través de una incesante presión del más allá. Esta cripta es el sitio donde residen todos los secretos de nuestro pasado, los recuerdos de nuestros padres y abuelos. Es el lugar donde enterramos todas aquellas historias dolorosas, raras o vergonzosas que no queremos que nadie descubra. Para protegerlas, empleamos una especie de guardia del cementerio. Pero estas historias no están del todo protegidas, pues por naturaleza se someterán a fuerzas

² Traducción viene del libro en castellano *Espectros de Marx*, Editorial Trotta, S.A.; 5ª edición 2012.

destinadas a su revelación que, para Abraham y Torok, se manifiestan precisamente en la figura del fantasma pues «... sometimes in the dead of night, when libidinal fulfillments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, subjecting him to unexpected sensations» (a veces, por la noche muy tarde, cuando los deseos libidinales se dejan realizar, el fantasma de la cripta vuelve a encantar a la guardia del cementerio, le manda señales extrañas e incomprensibles, le hace llevar a cabo actos raros, y le obliga a experimentar sensaciones inesperadas)³ (1986: p. 130).

David Punter sigue una trayectoria parecida en su libro *Gothic Pathologies* cuando habla del «case» o «container» como otra especie de lugar donde ponemos «our claim on life...to ensure its security, against contamination, against haunting» (nuestro reclamo en la vida...para garantizar su seguridad contra la contaminación, contra el encanto)⁴ (1998: p. 6). En ambos casos, tanto en la cripta como en el «case», lo que acaba pasando según este crítico, es que cada uno siempre revela las cosas que residen allí. Se manifiesta entonces, tanto en el secreto como en la cripta y el «case», una tensión entre las fuerzas dedicadas a la preservación de las historias y las fuerzas reveladoras. Esta fricción entre fuerzas opuestas, sobre todo en cuanto al secreto, es algo que podríamos asociar con la experiencia del trauma, pues es justo en esta experiencia que observamos claramente ese intento por parte del individuo por esconder lo traumático a favor del mantenimiento de cierta estabilidad psicológica. Sin embargo, a la hora de esconder o reprimir, es cuando se forma el secreto/la cripta y como consecuencia surge la tensión entre fuerzas opuestas.

En el caso de la novela de Marías, la tensión que observamos en esta primera sección tiene su raíz (revelada justo al comienzo de la segunda sección) en un trauma peculiar experimentado por el narrador y protagonista Juan. Juan se acaba de casar y está en su luna de miel en Cuba. La realización de su matrimonio le despierta en él una especie de «trauma» ya que siente como si llegara a un punto culminante de su vida sin más pasos por delante: «...cuando me casé, tuve dos sensaciones desagradables...ese inicio de algo...que se vive como el fin de ese algo...Ese malestar se resume

³ Traducción mía

⁴ Traducción mía

con: ¿Y ahora qué?» (Marías, 1992: p. 19). Considero justo aseverar que es el trauma provocado por el matrimonio lo que inicia la retrospección del narrador y los inevitables secretos que acabará desminando en el proceso.

Para llevar a cabo esta exploración personal histórica, la novela emplea una estructura incompleta y circular que, junto con la tensión inicial de un secreto hasta entonces no revelado, impregna el texto con ciertas resonancias indirectas de una estructura gótica. Es decir, la narración aquí resuena a la idea del «Gothic loop» (círculo gótico)⁵ analizado por Andrea Juranovszky en su artículo «Trauma Reenactment in the Gothic Loop: A Study on Structures of Circularity in Gothic Fiction», pues para ella las narrativas discursivas góticas se caracterizan por una especie de «literary back somersaults» (giros literarios hacia atrás)⁶ que han llegado a formar una parte integral de las estructuras narrativas góticas. Es dentro de este «Gothic loop» que un «previously repressed event of the past suddenly imposes itself upon the present and — in an attempt to haunt the minds of the protagonists until they submit to face the challenge which the processing of that past memory has to offer— refuses to leave» (un evento del pasado previamente reprimido de repente se inserta en el presente y—con el propósito de encantar las mentes de los protagonistas hasta que se someten a afrontar el desafío que implicaría procesar a ese recuerdo del pasado—se niega a desaparecer.)⁷ (Juranovszky, 2014: p. 1). En la novela, este «Gothic loop» (círculo gótico) se manifiesta a través de un hilo narrativo que va de un tema a otro, de un recuerdo a otro, inspirándose en su propia materia. Llega un momento cuando distintas reflexiones textuales vuelven a repetirse en otros momentos de la novela, a veces varias al mismo tiempo, así borrando y complicando los límites entre ellas. Esta idea abre la sección decimosegunda:

Si ahora me acuerdo de todo esto es porque lo que sucedió después, muy poco después y en Nueva York todavía, se pareció en un aspecto (pero creo que sólo en uno, o fueron dos, o tres) a lo que ocurrió aún más tarde (pero poco más tarde), cuando ya había regresado a Madrid con Luisa y volví a tener con más fuerza y tal vez más motivo los presentimientos de desastre que me acompañaron desde la ceremonia de boda y que aún no se han disipado (no enteramente al menos, y quizá no se vayan nunca). O puede que se tratara de un tercer malestar, uno distinto de los dos que

⁵ Traducción mía

⁶ Traducción mía

⁷ Traducción mía

había probado durante el viaje de novios (sobre todo en La Habana) y aun antes, una nueva sensación desagradable... (Marías, 1992: p. 199).

Esta cita apunta hacia lo que para Punter es otra característica de una estructura gótica, aunque de manera indirecta, ya que la novela no es estrictamente una novela gótica, pues «Gothic is, on the whole, proliferative, it is not intrigued by the minimal...It tells stories, it tells stories within stories, it repeats itself, it forgets where it left off, it goes on and on, it 'loses the place'» (Lo gótico es, en general, proliferativo, no le interesa lo mínimo...cuenta historias, cuenta historias dentro de historias, se repite, olvida donde lo dejó, sigue y sigue, 'pierde su lugar.') (1998: p. 9). Algo similar ocurre en la novela de Marías. Las transiciones entre secciones carecen de un hilo unificador, por citar un ejemplo. A medida que va acumulando o amontonando recuerdos, el texto empieza a hacer conexiones dentro de sí mismo, creando el efecto desorientador citado arriba. Ciertas escenas se repiten en distintos contextos. Figuras parecidas vuelven a aparecer en distintas escenas creando la impresión de dobles. La línea entre el presente y el pasado que parece bastante clara al principio de la novela paulatinamente se hace borrosa. Como lectores empezamos a volver a leer páginas o «sentimos» la presencia de personajes en escenas en que no están. Despertados así todos nuestros sentidos, y conscientes del poder inminente del secreto que se revelará en algún momento, se crea un ambiente narrativo de cierta tensión y suspense que a su vez se podría llamar fantasmagórica. Este ambiente se debe a la curiosa naturaleza del secreto ya que en el secreto subyace un espectro, y como sugirió Derrida en su libro *The Spectres of Marx*, el espectro siempre amenaza con su aparición. Y una vez más resuena a elementos góticos identificados por Punter cuando dice que:

But in the Gothic, particularly, something is not merely lagging behind, it is known to be so, it is known to be following our footsteps, we can hear its dragging tread, sounding slow but mysteriously well able to keep up with us, not fading out of sight—or more usually hearing—but continually reminding us to look over our shoulder (1998: p. 12).

(Pero en lo gótico, en particular, hay algo que no simplemente viene siguiendo lentamente, es así, se sabe que sigue nuestros pasos, escuchamos su huella, suena lento pero misteriosamente capaz de seguirnos, sin desvanecerse—con más frecuencia lo oímos—pero

⁸ Traducción mía

continuamente recordándonos que miremos hacia atrás por encima de nuestro hombro para confirmar su presencia.)⁹

Esta idea del elemento de «looking over our shoulder» (mirando hacia atrás por encima de nuestro hombro)¹⁰ que forma parte de lo gótico y que se manifiesta indirectamente aquí en la novela, quizá encuentre su máxima expresión estructuralmente en la figura de los paréntesis.

La necesidad de explorar la importancia de los paréntesis se debe en primer lugar a su notable abundancia: hay unos 524 ejemplos de paréntesis en la novela, no incluyendo los numerosos otros ejemplos de pausas o digresiones no identificadas necesariamente por el signo ortográfico explícito parentético. Debido a esta elevada cifra, creo que se puede asumir que su función dentro del texto tenía que haber tenido importancia particular para Marías y consecuentemente debe ser estudiada tanto al nivel estilístico como temático. De hecho, el propio Marías admite haber sido influido por sus lecturas y traducciones de autores como Laurence Sterne y Marcel Proust (tradujo y ganó un premio por su trabajo con *Tristram Shandy* en 1979), autores estos conocidos por sus usos de los paréntesis y otras digresiones. Aunque no se menciona ninguno de los dos específicamente en la novela, los paréntesis (manifestados, en Sterne, por un reconocimiento irónico de su adicción a ellos, y en Proust por un intento de enmascararlos¹¹) sugieren cierta afinidad con Sterne y Proust. Si en el caso de Sterne el impulso digresivo que domina la novela tiene una función estilística excéntrica, los paréntesis en la novela de Marías podrían representar el movimiento irregular de la mente de un individuo que intenta otorgar sentido al—narrar—su propia historia en la sombra de sus fantasmas. Los paréntesis representan entonces una especie de «otra voz del más allá» dentro de la narrativa, lo que Abraham y Torok llaman ventrílocuo: «The phantom's periodic and compulsive return lies beyond the scope of symptom-formation in the sense of a return of the repressed; it works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography» (El regreso periódico y compulsivo del fantasma reside más allá de la idea de formación-síntoma en el sentido del regreso de lo reprimido; funciona como un ventrílocuo, como un forastero dentro

⁹ Traducción mía

¹⁰ Traducción mía

¹¹ Ver el libro de Richard Lanham llamado *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*.

de la mente topográfica del propio sujeto.)¹² (Abraham y Torok, 1986: p. 173).

Esta noción de una preocupación por no solo otorgar sentido del pasado de un individuo, sino contarlo también, podría ser considerado el subtexto de la novela de Marías. La abundancia de paréntesis sirve para llamar la atención al acto de escribir, recordar y contar. Son una figura retórica curiosa aquí porque encarnan la imagen de la cripta explorada anteriormente ya que «encierran» literalmente palabras entre sus puntos ortográficos. A lo largo de la novela, veremos que esa capacidad de «encerrar», tanto al nivel temático con la cripta/secretos, como estructuralmente con los paréntesis se vuelve imposible. La longitud de los paréntesis aumenta paulatinamente desde el comienzo al final de la misma manera que los secretos familiares poco a poco se van revelando. Por otra parte, resuenan a lo fantasmagórico en el sentido de que son una presencia-ausencia dentro del texto. Es decir, fácilmente el lector podría no leerlos porque están en el texto, pero vienen cargados con esa impresión de ser suplementos o superfluos. Al hacer referencia al concepto del suplemento, inmediatamente apunta a las teorías postuladas por el filósofo francés Jacques Derrida. Recordemos que Derrida parte de la idea de que nuestra sociedad ha tendido a organizar el mundo a través de distintas jerarquías binarias en que un término se privilegia sobre otro, como en el caso del habla sobre la escritura. Derrida critica la noción saussureana del signo y arguye que el concepto tradicional del signo y significante reside dentro del episteme fonocéntrico y logocéntricos. Una de las características de la época logocéntrica es la preferencia por una escritura fonética (escritura como imitación del habla). Existe entonces un prejuicio que intenta conectar la escritura con un significado estable que refleja el habla. Esto se debe a la creencia que la producción oral es más «presente» o más «original». Derrida muestra cómo el habla ha llegado a ser metáfora para la verdad y autenticidad mientras la escritura ha sido reducida a un segundo plano y tiende a ser percibida como una amenaza de la verdad asociada con el habla. Contra esta tendencia se sitúa Derrida para argüir que la escritura es, de hecho, la precondition del lenguaje y así lo debemos concebir *a priori* del habla. La escritura no solo sirve como «suplemento» al habla, sino que la reemplaza. Es decir, para Derrida todo enunciado oral es siempre ya escrito y

¹² Traducción mía

toda actividad humana gira en torno a la noción del suplemento (añade-sustituye).

Volviendo a nuestro propósito aquí, podemos ver que no solamente tenemos el acto de contar manifestado a través de la escritura (primer suplemento que invierte la jerarquía) sino también los numerosos paréntesis representan otro «suplemento» que de alguna manera añade y al mismo tiempo sustituye al texto. Siguiendo la lógica postulada por Derrida que es la escritura la que se debe privilegiar sobre el habla porque la «suplementa», es interesante pensar en los paréntesis como otro suplemento más, otro enlace en la cadena perpetua del significado. En este sentido, son los paréntesis que «suplementan» (añaden y sustituyen) continuamente al propio texto y así adquieren un significado previamente no otorgado a ellos por ser o superfluo o marginal. El resultado, a la luz de la idea del suplemento junto a la continua repetición de estos paréntesis, es una coherencia y organización textual no tan visible a primera vista. Es más, Alexis Grohmann, en su libro *Coming into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*, dice que:

Crucially, repetitions also unite the narrative as a whole, [...] as well as foreground the materiality of language and the importance of the imagination. Thus, repetitions point to another order, a secret inherent meaning, an underlying reality related to the uncanny effects they also produce, an order explainable by Freud's theory of the uncanny which is also enacted in the narrative. Moreover, I would venture to say that repetitions, through these myriad effects, not only highlight the importance of form and style, but ultimately suggest the potential interconnectedness of everything (2002: p. 240).

(Crucialmente, las repeticiones reúnen la narrativa como un conjunto,[...] y al mismo tiempo ponen en primer plano la materialidad del lenguaje y la importancia de la imaginación. Como resultado, las repeticiones apuntan hacia otro orden, hacia un significado inherente secreto, hacia una realidad escondida relacionada con los efectos inquietantes que producen, un orden que se explica a través de la teoría de Freud sobre lo «uncanny» que también se manifiesta en la narrativa. Es más, yo diría que las repeticiones, a través de todos estos efectos, no solo subrayan la importancia de la forma y el estilo, pero también sugieren la posibilidad de que todo esté conectado.)¹³

Para iniciar nuestra investigación del «mundo privado» en que reside el texto entre paréntesis (aquellas ideas que están dentro del

¹³ Traducción mía

texto, pero a su vez fuera, eso que suplementa, lo «uncanny»), propongo partir de un análisis basado en una clasificación temática de los distintos usos del paréntesis para luego reconsiderarlos a la luz de su función estilística.

La primera categoría que se puede destacar se vincula con la definición ofrecida por los diccionarios que asignan al paréntesis una función algo innecesaria que contiene información o detalles superfluos. Esta es quizá la clase más abundante empleada en la novela ya que aparece a veces hasta cinco o seis veces en una misma página. Suelen ser muy cortos y su contenido realmente no parece añadir nada de gran importancia a la narración que han interrumpido o suplementado. Observamos, por ejemplo, al principio de la novela cuando el narrador nos cuenta cómo tras el suicidio de la hija, se podía ver salpicado en el espejo la sangre y el agua «(pero no el sudor)» (Marías, 1992: p. 13). En otra escena más adelante, nos cuenta sobre el video que hizo Bill para Berta en que éste se dedicaba a imaginar a Berta «brevemente (tres líneas) en la intimidad» (Marías, 1992: p. 168). En otro momento el narrador simplemente añade al texto una descripción del albornoz de Berta «(que era blanco)» (Marías, 1992: p. 196). A pesar de su función un tanto innecesaria en estos ejemplos, y subrayado en otro momento por el propio narrador cuando comenta sobre la manera en que hablaba Berta, pues «hablaba, por tanto, como en un paréntesis, es decir, sin querer decir nada» (Marías, 1992: p. 171), creo que la abundancia de paréntesis de este tipo sirve un papel fundamental que es llamar la atención sobre sí mismo. Es decir, pueblan el texto como una especie de fantasma ortográfico y representan una invitación a reconocer su presencia porque un lector cuidadoso se siente apelado por su abundancia y el posible significado del contenido que los paréntesis encierran. Solo hace falta pensar en las múltiples referencias al color blanco por ejemplo para poder empezar a considerar en la importancia que este color tiene en la novela desde el comienzo en el propio título hasta el final cuando nos enteramos del secreto familiar de Juan. Mucha de esta importancia se debe a sus numerosas referencias entre paréntesis.

Otra clase de paréntesis es la que representa una muestra, por parte del narrador, de su sabiduría en general y sobre todo en cuanto a los asuntos relacionados con su profesión de traductor/interprete. Vemos por ejemplo cuando revela su conocimiento sobre los impuestos de la ciudad de Boston, pues tras quejarse del ocho por ciento impuesto local de Nueva York, refleja que es «(un abuso, en

Boston es solo el cinco)» (Marías, 1992: p. 160). Su preferencia sin embargo es insertar entre paréntesis su sabiduría sobre la traducción. Tres ejemplos ilustran esta función. Al comienzo de la novela, el narrador acude al paréntesis para dejarnos ver su proceso de pensamiento a la hora de traducir y de ahí mostrar su habilidad, pues nos cuenta que mientras iba traduciendo las palabras de la alto cargo, «(me abstuve de verter ‘Hmm. Hmm!’ y empecé por ‘...me pregunto si alguien...’, hacía el dialogo entre ellos más coherente)» (Marías, 1992: p. 77). Una vez establecida su habilidad con la traducción, recurre más adelante y con más frecuencia a los paréntesis para subrayar de nuevo o jugar con su maestría en cuanto a la traducción. O sea, se convierte en herramienta narrativa lúdica que añade un componente textual de cierta autoridad que apela a cierta clase de lector capaz de apreciar sus traducciones. Por ejemplo, en un momento dado Berta había empezado a escribir «a las secciones de contactos personales» (Marías, 1992: p. 163) solo para añadir entre paréntesis «(*personals*, se llaman)» (Marías, 1992: p. 163). Un ejemplo más lúdico ocurre cuando el narrador ofrece una traducción del acrónimo «ECOSOC» «(siglas que en una de las lenguas que hablo suenan como si fueran la traducción de una cosa absurda, ‘el calcetín del eco’)» (Marías, 1992: p. 241). Si a primera vista todas estas referencias parecen ser meramente interrupciones gratuitas o insignificantes, lo que vemos es que las traducciones entre el español e inglés aportan algo importante a la narrativa que es permitir una comprensión casi necesario para el texto. O sea, representan una parte integral del texto cuya ausencia dejaría en la oscuridad a un lector incapaz de comprender el inglés. Es más, la figura retorica supuestamente suplementaria se convierte en componente necesario para la comprensión de una parte importante del texto que veremos ahora.

El momento específico al que nos referimos ocurre cuando el narrador nos cuenta la experiencia de Luisa traduciendo para la alto cargo inglesa. En dicha experiencia la inglesa cita a Macbeth «Macbeth does murder Sleep, the innocent Sleep» (Marías, 1992: p. 240). Sin embargo, la traducción de estas palabras al español solo es accesibles en los paréntesis, «(que Luisa había traducido a nuestro alto cargo como ‘Macbeth asesina al Sueño, al inocente Sueño’)» (Marías, 1992: p. 240) y de ahí adquiere una función indispensable en el texto. Es decir, refuta la definición de innecesario o apéndice opcional para encarnar una pieza necesaria que permite que distintos lectores puedan entender el texto.

Una función más polisémica del paréntesis es la cronológica, pues aparecen numerosos paréntesis que sirven para marcar o hacer referencia al tiempo. Con la palabra cronología, propongo abarcar distintas clases de temporalidad, tanto biográfica como natural y personal. Los paréntesis de tipo biográfico tienden a hacernos saber más o menos sobre la edad de un personaje u otro. Sabemos por ejemplo que el chico de la tienda que viene a casa de Ranz por ejemplo, «(era de la misma edad que aquel hijo menor)» (Marías, 1992: p. 14). Otra clase de paréntesis cronológicos denota el tiempo natural que suele ser de tipo estacional o de calendario. Estos son particularmente interesantes en mi opinión porque no parecen cuadrar muy bien con la totalidad de la narrativa ya que no da la impresión de que la novela trate de contar la ubicación temporal de los eventos sino la naturaleza de los eventos y cómo han sido interpretados o vividos por el narrador. O sea, estos paréntesis llaman la atención por parecer estar fuera de lugar, cuando por ejemplo el narrador nos dice que «(era octubre)» en su quinta semana de estancia en Nueva York y más adelante refleja sobre su convivencia con Luisa con el reconocimiento de que «(era viernes, era marzo)» (Marías, 1992: p. 262). De manera similar a los primeros paréntesis analizados, estos elementos no añaden algo de interés particular al texto ya que chocan de alguna manera con la sensación atemporal de la novela. Con el término atemporal nos referimos a los eventos narrados y las memorias del pasado, pues parecen existir en un solo plano en el que no importa tanto el cuándo sino el cómo y cómo ha sido recordado.

La última clase de paréntesis de tipo cronológico la podríamos llamar «personal», pues se manifiestan en ellos comentarios o reflexiones sobre el tiempo, pero con un carácter individual e introspectivo. Al principio de la novela cuando el narrador nos da una visión panorámica de su padre (su físico, su carácter, su estado de ánimo, etc.), comenta, entre paréntesis que «(Para los hijos lo ignoramos todo sobre los padres, o tardamos en interesarnos)» (Marías, 1992: p. 88). Este comentario al inicio de la novela revela algo del componente «personal» del tiempo del narrador en el sentido de que parece haber llegado el momento en el que la existencia cronológica de su padre goza de relevancia. Esto es, como una especie de microcosmos narrativo, se ve reducido en este paréntesis mucho del conflicto personal y temporal que va a ser el ímpetu para el desarrollo de la novela, pues es precisamente una exploración del pasado del padre yuxtapuesta sobre la vida presente del narrador lo que va a dar cierto sentido a la obra. A su

vez podemos identificar una nueva interesante dinámica parentética en la que los incisos parecen dialogar en el texto. En la cita anterior mencionada sobre la relación entre los padres y los hijos observamos, cuarenta páginas más adelante, otra mención entre paréntesis que elabora sobre esa relación diciendo:

(Por lo general ese interés se produce cuando esos hijos se acercan a la edad que tenían los padres cuando en efecto los conocieron, o cuando a su vez tienen hijos y entonces se recuerdan de niños a través de ellos y se preguntan perplejos por las tutelares figuras con que ahora se corresponden) (Marías, 1992: p. 125)

Reaparece unas cien páginas más adelante una continuación de esta reflexión sobre la relación entre los hijos y los padres con otro paréntesis: «(A los hijos, por otra parte, se les va contentando en desorden a medida que crecen y se interesan, poco a poco y con saltos, y para ellos el conjunto de la vida pasada de sus progenitores resulta caótico en el mejor de los casos)» (Marías, 1992: p. 224). En otro ejemplo de esta clase de paréntesis, ubicada hacia el ecuador de la novela, observamos una digresión corta no del todo entre paréntesis en que el narrador cavila sobre la naturaleza narrativa del matrimonio. Declara en un momento que «(el presente es desconfiado)» (Marías, 1992: p. 146) y más adelante enfatiza el tiempo que pasan juntos los cónyuges: «(por poco que sea, en los matrimonios modernos, siempre tanto tiempo)» (Marías, 1992: p. 146) con el propósito de promover la idea de que al pasar tanto tiempo juntos acaban contándose todo, explorando cada uno simbióticamente en los pensamientos del otro para crear y continuar el componente narrativo del matrimonio. Nos llaman la atención los comentarios entre paréntesis en estos dos casos por lo que posibilitan en cuanto al texto en general, pues en el primer ejemplo plantea claramente la problemática relación con el presente y la dificultad en comprenderlo o explicarlo (dificultad esa que va a marcar mucho de la obra en general, de ahí su búsqueda en el pasado del padre). A raíz de esta aseveración, el contenido del segundo ejemplo adquiere más interés ya que si el presente es desconfiado, la única opción que queda, además de un futuro completamente inseguro e impredecible, es el pasado. Este pasado por su parte se convierte en el punto de enfoque para Juan narrador y Luisa, que además de estar casados y pasar tiempo juntos, (circunstancia que provocará que Juan se sienta claustrofóbico y angustiado ante el futuro), es precisamente este tiempo en la que engendra esa necesidad de dotar sentido del «presente desconfiado» a través de una exploración del pasado,

específicamente, el de su padre Ranz. Sin embargo, abrir esa puerta del pasado es abrir la puerta a los fantasmas engendrados por los secretos hasta entonces no revelados.

Toda esta muestra de conexiones curiosas entre los paréntesis será uno de los aspectos más significativos de la función de las numerosas acotaciones a lo largo de la novela, aspecto este que para Leo Spitzer, en su estudio sobre la función de los paréntesis en Proust, tiene dos objetivos un tanto contradictorios en el texto: por una parte, distraen al lector del momento narrado, así funcionan no solo como elementos que retardan la frase sino también como una fuerza que fragmenta el texto y a su vez la atención del lector; por otra parte, establecen conexiones entre secciones dispersas de la novela, de ahí su función como «nexos» o «enlaces» en la composición (1970: 412).

La penúltima función de los paréntesis en la obra de Marías se puede caracterizar como tipo de inciso general que sirve para llenar huecos o expresar un comentario o una observación aislada. También pueden funcionar para expresar una escena retrospectiva y a su vez para aludir a un evento en el futuro. Son numerosos este tipo de paréntesis por lo cual no intentaré presentar ejemplos de todos. Estos paréntesis pueden ser comentarios sobre los hábitos de distintos personajes como en el caso citado al principio de este trabajo de la hermana de la hija que se suicidó, pues el contenido entre paréntesis revela que la toalla azul que utilizaba para limpiar la sangre del cuerpo de su hermana «(...era la que tenía tendencia a coger)» (Marías, 1992: p. 12). Otro tipo revela algo sobre la posición socio-económica de un personaje, como en el caso de Luisa, pues sabemos que prefiere zapatos de diseñadores como muestra este inciso: «(...zapatos nuevos de Prada)» (Marías, 1992: p. 67). En otro momento tiene un aspecto estético cuando ofrece sugerencias para ayudar a saber la calidad de una obra de arte: «(hay que tocar la pintura para saber, es imprescindible a veces incluso lamerla un poco sin causarle perjuicio)» (Marías, 1992: p. 114). Finalmente, se ve en esta clase de comentarios generales una reflexión sobre la humanidad, como la observación hacia el final cuando el narrador una vez más reflexiona sobre su propio matrimonio con la siguiente idea: «('Todo el mundo obliga a todo el mundo', pensé, 'y si no el mundo se detendría, todo permanecería flotando en una vacilación global y continua, indefinidamente...)'» (Marías, 1992: p. 235). La referencia a una obligación entre personas evoca a la noción de "deuda" de que habla Derrida en su texto *The Specters of Marx*, que

es a su vez otro elemento en el proceso de la aparición de los fantasmas. Es decir, la deuda sirve como ímpetu para que uno vuelva a cobrar lo que otro le debe. Todos estos ejemplos parecen hacer eco de las palabras de Leo Spitzer otra vez, pues sugiere que todos funcionan como un intento, por parte del autor, de comunicarse con el lector (1970: 412). O quizá, mejor dicho, un intento, por parte del fantasma, de comunicarse con el lector.

La última función de los paréntesis en la obra de Marías, y posiblemente una de las más significativas, es la de repetir (palabra por palabra) frases, descripciones o ideas escritas antes en otra parte de la novela. Se ve en numerosas ocasiones, y especialmente en la penúltima parte de la novela, una repetición entre paréntesis de frases o descripciones escritas antes fuera de paréntesis. Es aquí cuando la sensación de lo fantasmagórico alcanza su máxima expresión en el sentido de que no solo son más largos los paréntesis sino también su función ya que se ha hecho más explícita y problemática. Es más, en estos paréntesis de la penúltima parte, se ve por primera vez, el uso de un elemento ortográfico entre paréntesis para de alguna manera otorgar cierta cualidad de oralidad a lo narrado parentéticamente. El resultado es todo un curioso juego entre lo que se incluyó antes en el texto en cierto contexto y lo que dice ahora entre paréntesis en otro momento. Por ejemplo, la reflexión sobre «las palabras traducibles» que apareció en la página 81 se repite otra vez entre paréntesis en la página 278. La referencia a «la lengua en la oreja» de la página 80 se repite otra vez entre paréntesis en la página 279. La comparación entre los «dormidos y los muertos» de la página 77 se repite en la página 271. La naturaleza de la confesión articulada en la 81 se repite en la 280. Lo mismo pasa con las ideas de la 81 repetidas en la 284; las de 78 y 158 se repiten en 286; las de 34 se repiten en 287; y finalmente se repite, palabra por palabra la escena un tanto cinematográfica en que Juan se queda mirando el cigarrillo que arde en la sábana de la cama, pues apareció en la 56 y se repite en la 288. Para Alexis Grohmann, todas estas repeticiones tienen mucha importancia porque invitan al lector a visitar el texto:

...all the repetitions refer us back to previous textual moments, inviting the reader to see the interconnectedness of the textual past and present. This is the process through which the secret is gradually unveiled, when the textual present, the relation of Ranz's secret, is shown to be reliant on the textual past through the reappearance of the elements—matrimony, Cuba, instigation, cigarette ash burning sheets, death and the effects of knowledge. (2002: 222).

(...todas estas repeticiones hacen referencia a momentos textuales anteriores, invitando al lector a ver cómo todo está relacionado entre el pasado y presente textual. Es a través de este proceso que el secreto paulatinamente se revela, cuando el presente textual, la relación del secreto de Ranz, se ve vinculado con el pasado textual a través de la reaparición de los elementos—el matrimonio, Cuba, la instigación, las cenizas del cigarillo que quema las sábanas, la muerte y los efectos del conocimiento.)¹⁴

Aunque las aseveraciones de Grohmann son acertadas, habría que añadir que todas estas repeticiones y relaciones entre el pasado y el presente que han engendradas secretos, son síntomas de un texto encantado. Es decir, la función de los paréntesis en la obra de Marías es más bien una alegoría de la crisis de significado y la problemática naturaleza de la escritura a la hora de contar, sobre todo cuando interfieren los fantasmas.

Esta idea de una crisis del significado y la problemática naturaleza de la escritura a la hora de contar se basa en una revisión panorámica de los paréntesis tanto temática como estilísticamente. Hemos mencionado ya que se insertan unos 524 ejemplos de paréntesis en la novela. Y hemos visto varios ejemplos de la temática de estas digresiones que abarcan múltiples temas que contribuyen, cada uno en su manera, al suspense del secreto y el aura de un texto encantado. También hemos visto que una lectura cuidadosa identificará una narración incompleta y va a revelar ciertos nexos entre los paréntesis; una especie de texto dentro o paralelo a otro texto, que a su vez nos orienta hacia la sensación de que el texto sea encantado. Este efecto se logra a través de una simbiótica relación entre lo temático de secretos destinados a revelarse y un estilo que actúa como un secreto. Es decir, el proceso hacia la revelación del secreto se manifiesta magistralmente en la estructura de la novela, aquella narración incompleta repleta de paréntesis que hace que el lector continuamente vuelva la mirada hacia atrás en el libro, como si sintiera la presencia de un fantasma, en este caso parentético. La novela, en este sentido logra hacer lo que Henry James había propuesto en su cuento *The Turn of the Screw*, pues hace que el lector piense en lo diabólico o fantasmagórico por sí mismo.

A la luz de estas consideraciones, podemos reconocer cierta aprehensión por parte del narrador a expresarse abiertamente pues

¹⁴ Traducción mía

este ente narrativo continuamente revisa su palabra o añade otras para hacerlas precisas. O sea, los paréntesis marcan una notable preocupación por captar la esencia de la palabra o de la memoria. Al mismo tiempo, si consideramos el tono tan claro en la novela que es la necesidad de contar, nos es difícil ignorar las implicaciones de este «necesitar contar» con la tradición oral y la escritura, pues en cierto sentido los paréntesis representan otro elemento en una cadena perpetua de significado en busca de significado. Ya no se privilegia ni el habla ni la escritura en sí, sino aquella figura retórica marginal que reside dentro y fuera del texto, como un fantasma. El significado ahora no se sitúa en el centro, sino en la periferia, entre paréntesis, en el espacio del fantasma.

Bibliografía

- Abraham N. y Torok M. (1986). *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx*. (P. Kamuf Trans.) Routledge.
- Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. Editorial Trotta.
- Derrida, J. (1996). *Of Grammatology*. (G. Spivak Trans.). John Hopkins University Press.
- Grohmann, A. (2002). *Coming Into One's Own: The Novelistic Development of Javier Marías*. Brill Ridolpi.
- James, H. (1908). *The Aspern Papers*. Charles Scribner's Sons.
- Juranovszky, A. (2014). Trauma Reenactment in the Gothic Loop: A Study on Structures of Circularity in Gothic Fiction. *Inquiries Journal/Student Pulse* 6, 5
<http://www.inquiriesjournal.com/a?id=898>
- Lanham, R. (1973). *Tristram Shandy: The Games of Pleasure*. University of California Press.
- Marías, J. (1992). *Corazón tan blanco*. Anagrama.
- Punter, D. (1998). *Gothic Pathologies*. St. Martins Press.

Spitzer, L. (1970). Le Style de Marcel Proust. *Etudes de style*, 407-412.

IV.
MIGRANTES Y DISLOCADOS

«DESIERTO DE VOCES DESDE LA INFANCIA». LA BÚSQUEDA DE LAS RAÍCES LIBANESAS EN JEANNETTE LOZANO CLARIOND

Lorenza Petit

Universidad Nacional Autónoma de México

México, como los restantes países latinoamericanos, ha ido formando sus múltiples identidades gracias a la influencia de diferentes culturas como la indígena, la africana y la española y a este profundo mestizaje, que hace único al continente, hay que añadir la presencia de otras minorías, como la árabe¹, que desde finales del siglo XIX llegaron a establecerse en este lado del mundo. La transmisión de la memoria histórica, de todo el bagaje cultural y lingüístico de los cuales los emigrantes eran los portadores representó una preocupación primordial para los miembros de la comunidad árabe, en cada uno de los países del continente americano, que nunca abandonaron los lazos con la madre patria, procurando que no cayera en el olvido la tradición cultural de los ancestros. Por este motivo, se asiste a una constante exhortación a reavivar el recuerdo colectivo del *bled*² que se deja traslucir en la producción literaria de autores latinoamericanos, descendientes de tales migraciones, hasta la tercera generación.

La obra de Jeannette Clariond se inserta en la tendencia que en las últimas décadas ve cada vez más escritoras de origen árabe -y en particular libanés y palestino-, tanto en Estados Unidos como en Latinoamérica, retomar el tema de la búsqueda de los orígenes de sus predecesores, forjando nuevos significados transculturales en

¹ El final del siglo XIX y el inicio del siglo XX fueron marcados por un masivo flujo migratorio hacia el continente americano, donde Estados Unidos y Latinoamérica representaban los principales focos de atracción para millones de personas, tanto europeos como asiáticos. En estas oleadas migratorias se incluye la de los árabes que partieron hacia América a través de un viaje largo y arduo; la mayoría llegaba desde Líbano a un puerto europeo y de ahí comenzaba la travesía hacia el Nuevo Mundo que duraba alrededor de un mes. Estos emigrantes provenían fundamentalmente de la región de la Gran Siria que se encontraba bajo dominio otomano y que comprendía aproximadamente los actuales países de Siria, Líbano, Jordania y Palestina.

² *Bled* deriva de la palabra en árabe clásico *bilad*, o sea país, tierra de origen.

idioma inglés y español. El estudioso chileno Rodrigo Cánovas³ habla de una nueva «saga árabe» escrita desde Latinoamérica por las hijas o las nietas «quien vuelven a contar toda la peripecia apuntando ahora la cámara hacia las mujeres de su estirpe» (Cánovas, 2011a:135). Entre muchas, cabe señalar Edith Chahín (1941-) con la obra *Nahima, la historia de mi madre* (2001), el libro *Raíces de arena y olivo* (2008) de Alicia Jacob Abdelnour y *Las hojas muertas* (1987) de Bárbara Jacobs (1947-). Escritos relacionados con la memoria, con la dimensión autobiográfica interior de las autoras que se inspiran a los afectos familiares, en particular femeninos, y a la identidad árabe de sus antepasados. *Cuaderno de Chihuahua*, escrito en 2013 por Clariond, se suma a este nuevo *corpus*, obra con la cual reconstruye la historia de su familia destacando la importancia del vínculo emocional con la madre y la abuela que representan el foco de la narración y el vínculo originario con Líbano. En la obra nos encontramos con tres generaciones de mujeres en movimiento que atraviesan épocas, naciones y culturas, elementos que contribuyen a la construcción de la identidad del sujeto lírico, definen su vida como individuo y lo caracterizan mediante un viaje transnacional que traspasa tiempo y espacio y que conduce a una profunda meditación y redefinición del «yo». En este espacio me refiero a un concepto de identidad que se crea y recrea constantemente, desde el punto de vista individual y colectivo; no es un concepto cristalizado o preexistente, sino que interactúa y se modifica según las influencias externas. La identidad nace de la interacción y del contacto con otras identidades y trasciende las fronteras nacionales, siendo casi siempre relacionada con la migración: «la diversidad cultural es casi siempre fruto de los movimientos migratorios, las migraciones han sido una constante a lo largo de toda la historia de la humanidad y se han sucedido prácticamente en todos los lugares» (Vallespir, 1999: 45).

La trascendencia de tales autoras latinoamericanas de origen árabe, y de los personajes femeninos que encontramos en sus obras, se hace patente en la publicación de algunas antologías que en las últimas décadas se dedicaron al tema. Dalya Abudi publica *Mothers and Daughters in Arab Women's Literature* en el 2011 y en 1994 Joanna Kadi escribe *Food for Our Grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists* destacando el rol fundamental de la

³ Entre muchos de sus trabajos se destaca el libro con título *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México* (2011), con el cual hace un estudio comparado sobre algunos autores de origen árabe y judío de los dos países.

abuela en las descendientes de tales migraciones. Otros estudios se han dedicado al análisis de las narraciones autobiográficas de mujeres *arab-american*, en lengua inglesa, como el de Geoffrey P. Nassh *From Harem to Harvard. Cross-Cultural Memoir in Leila Ahmed's A border Passage* o como los trabajos de Carol Fadda⁴, cuyas investigaciones se centran en la complejidad de las identidades *arab-american* desde los estudios literarios y de género. Si tales análisis atestiguan la importancia y un creciente interés hacia el tema, esto queda reducido principalmente al mundo de lengua inglesa (Estados Unidos y Canadá) y faltan completamente estudios de las obras que aparecieron en español en la mayoría de los países latinoamericanos. Por esta razón, el análisis de la obra de Jeannette Lozano Clariond, que representa la experiencia de la migración y del exilio desde la perspectiva femenina, nos permite tener una visión más amplia de las escrituras relacionadas con las migraciones árabes al continente americano. Los textos escritos por mujeres todavía empalidecen en comparación con sus homólogos masculinos, y la exploración del tema ofrece un panorama alternativo que justifica su estudio; tales obras llevan al espacio público la esfera doméstica familiar antes oculta y ofrecen valiosas percepciones sobre los lazos familiares íntimos y el territorio interior del «yo».

Como escribe el poeta siro-libanés Adonis⁵, uno de los máximos representantes de la poesía árabe contemporánea, la poesía es «un puente entre el ser y el mundo», en donde las relaciones entre el hombre, el lenguaje y el universo son parte de un proceso permanente de redefinición identitaria y a lo largo de este camino de descubrimiento la poesía está unida de manera indisociable con el primigenio (Adonis, 2005:104-106). La poesía de Clariond es una poética de las raíces que rememora el pasado adormecido; el mismo Adonis escribiendo sobre la obra *Las lágrimas de las cosas*, publicado

⁴ Carol Fadda es docente en la Syracuse University y entre sus obras se señala: *Contemporary Arab-American Literature* (2014); *Arab, Asian, and Muslim Feminist Dissent: Responding to the Global War on Terror* (2018).

⁵ Ali Ahmad Esber, seudónimo de Adonis, nació en Siria en 1930. Además de ser uno de los máximos representantes de la poesía árabe contemporánea, es uno de los pensadores más significativos a la hora de considerar la mirada árabe al mundo occidental. Entre sus obras de creación cabe destacar *Canciones de Mihyar el de Damasco* (1961), traducción al castellano de Pedro Martínez Montávez y Rosa Isabel Martínez Lillo; *Epitafio para Nueva York* (1971) y *Libro de las huidas y mudanzas por los climas del día y la noche* (1993) ambos traducidos por Federico Arbós.

por Clariond en 2022, afirma: «La poesía de Jeannette Clariond nos recuerda que la imaginación vigila la realidad, que la misma realidad está dormida y que sólo su poesía es capaz de despertarla» (Clariond, 2022).

A continuación de tales premisas, en el presente artículo se hará énfasis en la obra de Jeannette Lozano Clariond, destacando la importancia de una poética dedicada a los orígenes donde el patrimonio inmaterial de Medio Oriente entra en la literatura mexicana. En este espacio se privilegiará el análisis de la obra *Cuaderno de Chihuahua* que recorre la historia y el destino errante de la familia Ayub Shallhoup y a través de la cual me propongo ilustrar dos puntos. En primer lugar, el cambio que se aprecia en la literatura más reciente de escritoras latinoamericanas que rescatan la memoria de los ancestros, lejos de orientalismos y estereotipos relacionados a la imagen del inmigrante árabe. En segundo lugar, señalar la aparición de nuevas sensibilidades transculturales que cuestionan las fronteras tradicionales y que muestran, por decirlo en palabras de Adonis, «una verdad que pertenece a todos y, por tanto, a todas las literaturas» (Clariond, 2013).

Origen y exilio en *Cuaderno de Chihuahua*

Jeannette Lozano Clariond, poetisa y traductora, nació en Chihuahua en 1949, nieta de emigrantes libaneses. Durante una entrevista de 2016 con Miguel Ángel Zapata y Madeline Millán afirma: «me encontré escribiendo sobre por qué soy traductora, qué hay en mi raíz y como decir lo que soy: mi origen»⁶, y es precisamente este el foco alrededor del cual se desarrollan la mayoría de sus obras. Entre muchas, me refiero a *Desierta memoria* (1997), *Todo antes de la noche* (2003), *Leve Sangre* (2010), *7 visiones* (2004), *Las lágrimas de las cosas* (Premio Enriqueta Ochoa 2020) y al escrito autobiográfico *Cuaderno de Chihuahua* (2013). En el año 2019 publicó *Ante un cuerpo desnudo* galardonado recientemente con el Premio Internacional de poesía «San Juan de la Cruz».

En calidad de traductora tradujo del inglés a Charles Wright (1935-), Anne Carson (1950-), Elizabeth Bishop (1911-1979) y del italiano a Roberto Carifi (1948-) y a Alda Merini (1931-2009). El copioso número de traducciones que se editaron de la poetisa

⁶ Zapata, M.A y Millán Madeline (2016). *Jeannette Clariond: entre el arte de la poesía y la traducción*. URL: <https://www.vicerversa-mag.com/jeannette-clariond-entre-el-arte-de-la-poesia-y-la-traduccion/> Último acceso el 30/11/2022.

italiana revela el fuerte vínculo y la estima recíproca entre las dos autoras que llegaron a conocerse personalmente en Milán. Entre ellas se señala: *Delito de vida, Cuerpo de dolor, Francisco canto de una criatura, Cuerpo de amor, Decreación, Magnificat y La carne de los ángeles*. En 2002 publicó *La Tierra Santa*, una de las principales publicaciones de Merini en la cual, a raíz de veinte años pasados en un psiquiátrico, la poetisa emprende un viaje introspectivo hacia sus propias raíces. A través de los versos de Merini, Jeannette Clariond intentaba acercarse a la alienación de su tía Jeannette Ayub que sufría de esquizofrenia y que había regresado de Líbano «aprendiendo a leer la taza del café» (Clariond, 2013:70).

En este viaje de búsqueda hacia las propias raíces los versos de Clariond se encuentran poblados por los personajes femeninos que constituyen la familia Ayub: la abuela, la madre, la tía Jeannette y ella misma. Tres generaciones de mujeres unidas, cada una a su forma, al pasado libanés y al mundo mítico de los ancestros cuyo recuerdo se esparce en la vida cotidiana causando nostalgia y regalando, al mismo tiempo, una visión en retrospectiva de los instantes más luminosos de la afectividad familiar. Según Clariond «es necesario ser melancólico para vivir, y, quizá aún más, para escribir» (Clariond 2013:78) y este carácter nostálgico es quizás el sentimiento que mejor caracteriza a la poesía de los primeros escritores *mahyaríes*⁷ que, lejos de sus tierras, expresaban el anhelo de un posible regreso a la tierra patria. Obviamente tal expresión lírica no es exclusiva de las migraciones árabes y se extiende al fenómeno migratorio mundial que resulta ser el ámbito privilegiado al revelar un fuerte anhelo hacia las raíces que trasciende las generaciones.

Las figuras femeninas, en particular la materna, es un elemento característico de la poesía de emigración árabe, uno de los pensamientos más frecuentes que tanto los inmigrantes de primera generación como sus descendientes, plasman en sus obras. En la poesía de los pioneros, como Shafiq Maluf (1905-1976) y al-Qarawi (1887-1984) es un tema recurrente. Asimismo, en la obra de Maluf, nacido en Líbano en 1905 y emigrado en Brasil, predominan escenas dedicadas a la vida rural libanesa, el amor a la patria y a la madre y

⁷ Es decir, los pioneros de las migraciones árabes al Nuevo Mundo. La palabra *mahyar* significa «en el lugar de emigración» y se relaciona con la producción literaria y periodística producida por autores árabes en tierras americanas a partir de finales del siglo XIX.

sobresale el dolor de la separación. Rashid Salim Juri, conocido como *al-Shair al-Qarawi* (el poeta campesino), en los versos que siguen, solo sueña con escuchar la voz materna:

Anche se le tormente del dolore infuriassero
Anche se i tuoni della morte rombassero
Una voce, all'agonia, trasformerebbe alle mie orecchie i sibili dei demoni
in musica
E mi delizierebbe: la voce di mia madre. [...] (Moreno, 1959: 28).

(Aunque las tormentas del dolor se enfurecieran
Aunque los truenos de la muerte retumbaran
Una voz, en la agonía, convertiría en música para mis oídos los silbidos
de los demonios
Y me deleitaría: la voz de mi madre.)

Esta tendencia la encontramos hasta en los descendientes de la tercera generación; Martínez Assad (1973-), autor mexicano de origen libanés, dedica la narración de su libro *Memoria de Líbano* (2003) a la madre, esta figura materna quién, como otras mujeres árabes, es una buena conversadora y una buena narradora de historias sobre su vida y su familia y que mezcla realidad y ficción transmitiendo al hijo el cariño hacia la tierra de los cedros: «Con mucho fue ese espíritu tuyo el que me hizo venir al Bled, la tierra de la que tanto escuché hablar, fuiste tú quien me hizo albergar todos los sentimientos que me confiaste» (Assad, 2003:44).

De la misma manera, muchas escritoras⁸ cristalizan tanto en prosa como en poesía su experiencia autobiográfica y, en la búsqueda de las propias raíces, regresan a la infancia donde el recuerdo vivido de la madre se encuentra en primer plano. Asimismo, la personalidad de la abuela aparece en la mayoría de los escritos de la segunda y tercera generación donde representa el punto de conjunción entre el mundo árabe y los nietos nacidos en otro continente. La cultura medio oriental pasa a través de ella y a través de objetos materiales como la comida, la música, las fotografías y obviamente la lengua árabe; es un personaje que une a los descendientes de estas migraciones sin importar el lugar de procedencia, afiliación religiosa o lugar de llegada.

⁸ Entre muchas cabe señalar la colombiana Meira DelMar, las ya citada Bárbara Jacobs, Patricia Jacobs y Edith Chahín, la argentina Juana Dib y claramente Jeannette Clariond que aquí se analiza.

Con la escritura de *Todo antes de la noche*, dedicado a su madre, Clariond empieza su camino hacia la poética del origen. Una estancia en Berlín, en el museo de Pérgamo, despierta la memoria del pasado fenicio de sus abuelos; la vista de la puerta de Ishtar y de los leones de Babilonia revive los recuerdos hacia su infancia y el irrompible vínculo con su madre que, a raíz de su muerte, representa el retorno al origen: «La mariposa fenicia voló de Monterrey a Babilonia» (Clariond, 2004:30).

El libro *Cuaderno de Chihuahua* es una memoria repartida en seis capítulos en la cual se plasma la experiencia migrante que miles de libaneses vivieron. Clariond recupera sus recuerdos y los incrusta en su prosa poética intentando descifrar la propia identidad en un viaje de ciento veintiséis páginas que inevitablemente la lleva de regreso a la infancia - «lo más importante ocurre en la infancia», escribe (Clariond, 2013:56)-, en búsqueda del origen del todo. Es un texto en donde la prosa se mezcla con micropoemas, poemas más extensos, proverbios y fotografías que retratan a los componentes de la familia Ayub. Una poética caracterizada por metáforas polisémicas como la del agua, de la sed, la del mar y la del desierto entre muchas y plurilingüe con el uso del español, del árabe, del inglés y el italiano.

A lo largo de la obra, los dos temas centrales que unen cada capítulo y cada poema son el origen y el exilio. La búsqueda del origen no solo remite al ámbito familiar, al de sus abuelos y a su niñez, es también universal, el origen del todo, el primigenio.

A partir de las primeras páginas, la autora presenta a su familia, su abuelo Paulus Ayub que salió de Beirut en 1895 y la abuela María, que de Douma llegó a México a los nueve años; los dos se asentaron en Chihuahua, se casaron en el año 1901 y tuvieron siete hijos. La parte narrativa y la biográfica se alternan a la composición poética a lo largo de toda la obra; la poesía, en palabras de la autora, es «anhelo de luz» (Clariond, 2013:19) y los versos se convierten, entonces, en un viaje que consiente la recuperación de los recuerdos infantiles. La niña examina y recuerda sus años en Chihuahua; el tío Jorge internado en Texas, la tía Sara que preparaba comida libanesa como *laben* y *kipe nalle*, la casa de la abuela que los domingos se llenaba de «paisanos» mientras la tía Jeannette preparaba café turco. Las imágenes familiares y cotidianas están impregnadas por la melancolía; la abuela, sentada en su mecedora es «un cuerpo sin cuerpo, un ángel sin alas, abatido» (Jeannette Clariond, 2013:56) y

después de su muerte, causada por un incendio, «la tristeza se aposentó en la familia» (Clariond, 2013:21).

Arder, yo vi a mi abuela arder.
Agosto. Chihuahua, 1963. Ella ardió,
su fuera y su dentro, ardió en la calle Mina 1004 (Clariond, 2013:21).

Clariond se apodera del dolor, de la nostalgia y de la tristeza y de estos sentimientos florece una poesía elegante y apacible. Como bien escribe Alfredo Espinosa refiriéndose al libro *Desierta memoria*: «la tensión poética [en la obra de Clariond] no se expresa con el dramatismo histérico, sino en unas cuantas líneas que expresan un recogimiento sosegado capaz de enfrentar la verdad de sus hallazgos» (Clariond, 1998).

La infancia mexicana y los ancestros libaneses acompañan al lector en una continua reflexión sobre la vuelta al principio, se trata simultáneamente de la búsqueda de una niñez perdida, de un paraíso olvidado, de la vieja pregunta del ¿quién soy? que recorre la historia de la humanidad. En esta búsqueda en donde el «ser» parece perdido nos quedan los afectos: «un afecto para rehacer su patria, su lengua, las trágicas huidas» (Clariond, 2013:45). En el primer capítulo intitulado *Memoria y Poesía* se plasma la imagen de Clariond a los tres años de edad que busca su rostro en el agua de una fuente preguntándose ¿En dónde estoy? y desde ahí, desde su infancia, pero con el enfoque de una persona ya adulta, intentará traducir los gestos de su familia y también los propios: el mutismo de la abuela, la locura del tío Jorge, los tentados suicidios de la tía Lillian y el silencio y la tristeza de la madre.

Tales interrogantes sobre el sentido de la existencia recuerdan mucho al famoso poema del autor libanés emigrado a Estados Unidos Iliya Abu Madi⁹ (1890-1957) titulado *al-Talasim*¹⁰ (traducido como Talismanes o Enigmas). El autor se interroga sobre el sentido de la vida y de la muerte preguntándose: ¿dónde estoy? ¿Qué hago y de dónde vengo?

⁹ Fue uno de los máximos exponentes del *mahyar* norteamericano. Entre sus obras se señala: su primer *diwan* titulado *Diwan tazkar al-madi* [Diwan de los recuerdos del pasado], el *Diwan Iliya Abu Madi* [Diwan de Iliya Abu Madi] y *al-Yadawil* [Los arroyos] editado en 1927. Abu Madi fundó también la revista *al-Samir* en 1929 que se publicó hasta 1957 cuando ya enfermo, decidió vender la imprenta.

¹⁰ El poema forma parte de la colección poética *al-Yadamil* [Los arroyos] del año 1927.

He venido, no sé de dónde, pero he venido.
ante mí vi un camino y caminé
y seguiré caminando quiera o no.
¿Cómo vine, cómo veo mi camino?
No sé.
[...]
“Mi camino, ¿cuál es mi camino? ¿Es largo o corto?
¿Asciendo o me precipito por él y me hundo?
¿Camino yo por el sendero o el sendero se desliza,
o estamos ambos parados y el destino es el que corre?” (Abumalham
Mas, 2009:132).

Junto con la búsqueda de las raíces, el sentimiento del exilio, como en la mayoría de las obras de autores de origen árabe¹¹, se dibuja en muchos puntos, exilio de la autora y al mismo tiempo de los abuelos. La experiencia del destierro y de la emigración están entrelazadas la una con la otra; el desplazamiento hacia otro país diferente al de origen que provoca un alejamiento del entorno cultural e identitario –y en nuestro caso también lingüístico, del árabe al español- que se extiende de los primeros migrantes hasta los nietos. Desarraigo de la autora, cuando en su adolescencia la enviaron a Estados Unidos a estudiar inglés, hacia un mundo ajeno que nunca logró sentir propio y donde la melancolía y la nostalgia llenaban su día, junto al silencio y la soledad:

Es tan grande la necesidad de cielo cuando se carece de tierra propia, que aprendes a mirarlo a todas horas del día, aprendes a persignarte de forma tan natural como a cepillarte los dientes. Ya estás autoexiliada, necesitas pasar muchas horas en soledad buscando la voz interior, la única semilla (Clariond, 2013:37).

Del exilio personal, llegamos al colectivo de la familia Ayub y de los libaneses, que lejos de sus tierras encontraron la fuerza para establecerse en México y empezar una nueva vida. Al primer exilio, que de Líbano los condujo a radicar en México, seguirá otro, cuando en los años 1913 y 1914 Pancho Villa decretó la salida de chinos y árabes del territorio de Chihuahua:

Los árabes callaban su destierro como si se tratara de algo ocurrido en un sitio irreal: no lo podían nombrar, ni recordar, ni soñar. El destierro llenó de terror todos los muros, el miedo se percibía en el rincón de cada casa,

¹¹ Tales autores comparten temáticas comunes como el tema de la patria lejana, el exilio, la nostalgia y el nacionalismo. Entre muchísimos autores se señala Mahfúd Massís y Matías Rafide Batarce en Chile; Meira Delmar en Colombia; Juana Dib, Roberto Sarah Comandari y Juan Yáser en Argentina; Martínez Assad, Bárbara Jacobs y Héctor Azar Barbar en México.

en los gestos, en los ojos de los inmigrantes de Chihuahua (Clariond, 2013:30).

En estas pocas líneas se lee no sólo la nostalgia de los cedros de Líbano, también por los panoramas chihuahuenses, su segunda patria; dobles raíces que dividen y unen desde siempre al migrante. Fue así, que la familia Ayub Shallhoup tuvo que abandonar la tierra elegida por sus abuelos y transferirse a Texas, a El Paso, donde nacieron las hermanas menores de la madre de Clariond. Fue durante este periodo que la familia Ayub vivió la época en que se difundió en Estados Unidos la cultura árabe de una manera más profunda, gracias a la inmigración -sobre todo libanesa- y la importante comunidad que se había establecido en Nueva York. De ahí la figura de Yubrán Jalil Yubrán (1883-1931), probablemente el autor árabe más traducido en occidente, a la cual la poetisa dedica varios párrafos del libro, cuyas lecturas iluminaban la tristeza de la madre que había encontrado en la obra *El Profeta* su consuelo y su guía espiritual. Yubrán nació en Líbano, se desplazó a Estados Unidos y se convirtió en la voz principal de *al-Rabita al-Qalamiyya*¹², influenciando con sus obras quizás, a la mayoría de los libaneses emigrados, que se identificaban y encontraban alivio en sus palabras. Este amor por los versos de Jalil Yubrán bien se refleja en las palabras de Jeannette, una fascinación que la madre transmitió a la hija, la cual empezó a admirar su obra no sólo como poeta sino también como pintor. En el contexto latinoamericano son muchos los escritores (la mayoría de origen árabe) que dedican particular atención al poeta Yubrán, gracias a las traducciones de sus versos al español por el mexicano Leonardo Shafik Kaim. Tal interés se hace evidente, por poner un ejemplo, en *al-Gurbal*¹³, periódico mexicano creado por la comunidad libanesa, en donde aparecen una gran cantidad de artículos titulados *Un gran poeta libanés* o *Gibran y el mundo árabe*, donde se evidencia la fuerte influencia de este autor no sólo como poeta sino también como pensador en los ambientes americanos. En un artículo escrito por Alí Chumacero, se lee: «Entre

¹² *Al-Rabita al-Qalamiyya* (La Liga Literaria) fue constituida en Estados Unidos, en Nueva York, el cuatro de abril de 1920 por reconocidos autores árabes, en su mayoría libaneses.

¹³ Fue uno de los tres periódicos más importantes creados por la comunidad libanesa de México. *Al-Jawater* [Las ideas] nació en 1909 y es el periódico en lengua árabe de más larga duración; *al-Gurbal* [La Criba], publicado por primera vez en 1923, y *Emir* (1937) se editaron respectivamente por casi setenta años el primero, y por treinta años el segundo. *Al-Gurbal* mantuvo casi hasta el final su edición bilingüe español-árabe, mientras *Emir* se publicó siempre en español.

las anécdotas que cuenta [Leonardo Kaim] se halla la de una norteamericana que preguntó a un compatriota de Gibrán si había oído hablar del poeta. A esto el joven libanés respondió: “¿Señora, puedo preguntarle si usted sabe de Shakespeare?”»¹⁴. Estas pocas líneas reflejan la fuerza que Yubrán había conquistado entre los intelectuales no solo libaneses sino del mundo árabe, que lo reconocían como un gigante de la literatura contemporánea, exaltando su capacidad en romper los viejos moldes literarios y cómo, a pesar de las críticas, logró imponerse en poco tiempo como escritor.

En Clariond, si por un lado nos encontramos con la imagen mítica del mundo ancestral, por el otro se privilegia la dimensión auténtica de lo que fue la inmigración árabe, alejándose de una imagen estereotipada de estos lugares y de sus poblaciones. La experiencia que el lector presencia es real y tangible, personas en búsqueda de mejores condiciones de vida que enfrentan los retos y las dificultades de cruzar el océano. La poetisa nos deja una representación genuina del migrante árabe con su propia idiosincrasia como individuo. Se abandona la imagen del «turco» o del «buhonero» que no podía pronunciar bien el español, y que, junto a sus paisanos, venía casi siempre representado como colectividad comercial, inmóvil e incapaz de insertarse en la sociedad. Varias son las novelas desde Gabriel García Márquez y Jorge Amado¹⁵, por citar a dos autores, que reflejan esta presencia estereotipada del árabe:

Árabes pobres, vendedores ambulantes de los caminos, exhibían sus valijas abiertas, sus artes mágicas, sus cortes baratos de percal, collares falsos y vistosos, anillos de brillantes de vidrio, perfumes con nombres extranjeros fabricados en Sao Paulo (Amado, 1975:86).

Hibridaje literario e identitario

Cuaderno de Chihuahua es testigo de la pluralidad cultural y lingüística de nuestra poetisa que pasa por el Levante y llega al continente americano. La cultura medio oriental pasa a través de la madre y a través de objetos materiales como la comida, la música,

¹⁴ Alí Chumacero (1964). Un gran poeta libanés. En *al-Gurbal*, núm. 45, junio, págs. 16-17.

¹⁵ Entre las novelas de Gabriel García Márquez que retraen al inmigrante árabe se señala: *La mala hora*, *El coronel no tiene quién le escriba*, *Cien años de soledad*, *Crónica de una muerte anunciada*. De Jorge Amado: *Gabriela, clavo y canela* y *De cómo los turcos descubrieron América*.

las fotografías, la lengua árabe y la lírica se convierte en un puente entre oriente y occidente. En una entrevista realizada en 1984 Adonis reveló:

Reivindico toda la herencia mediterránea, pero además formo parte integrante de la cultura universal, de Oriente hasta Occidente. La única especificidad que me reconozco es mi lengua y mi subjetividad. Pero, por medio de ellas, trato de abrirme a lo universal (Guarino Ortega, 2008: 418).

Las imágenes que nos ofrece Clariond son imágenes universales sobre todo en una sociedad como la nuestra, cada vez más plural y multiétnica, que reflexionan sobre el movimiento y el desplazamiento.

En el libro *Cuaderno de Chihuahua* encontramos numerosas veces la imagen de la «sed».¹⁶ «El destino de la sed trajo a mis abuelos a estas tierras. Tal era su designio [...]» (Clariond 2013:28), sed de descubrimiento, sed de búsqueda, sed de un anhelo perpetuo, que motivó a los abuelos a cruzar el océano. La sed es la que llevó a sus abuelos a emigrar y al mismo tiempo es la sed que conduce Jeannette de regreso a Oriente, a sus raíces. La sed se encuentra casi siempre con la imagen del «desierto» que simboliza el destino: «Guiados por el afecto pasaron de un desierto a otro» (Clariond, 2013:28) o sea de Líbano al Estado de Chihuahua. Una vez emigrados es imposible no mirar hacia atrás, hacia el origen, o sea el «agua», el origen de todas las cosas:

me enseñaste que la vida
es salir del agua,
adentrarse de nuevo,
retroceder (Clariond, 2015:35).

En un contexto migratorio también la especificidad de la lengua cambia. Al perder la lengua materna se abandona lo que éramos, nuestra identidad se desvanece y lo único que el ser humano buscará será recuperar sus raíces. Lo mismo sintieron los abuelos de Clariond, abandonaron el árabe por el español, y luego tuvieron que adoptar el inglés, pérdida no solo lingüística sino humana que perpetúa el sentimiento de un exilio interminable y desgarrador. Como ya se ha indicado, en la obra se hace uso de múltiples idiomas, el texto se construye alrededor de una torre de Babel, en

¹⁶ Incluso el segundo capítulo de *Cuaderno de Chihuahua* se intitula «El destino de la sed».

español, inglés, italiano y árabe. El árabe es la lengua de sus ancestros, idioma que la misma Jeanette empezó a estudiar a los diez años, el inglés fue la lengua que la familia tuvo que aprender a raíz del segundo exilio en Estados Unidos y el italiano es el de Alda Merini, cuyos versos revelan una profunda espiritualidad, en donde la poesía se convierte en un hilo emocional que parte de nosotros mismos, nos conecta con la realidad y regresa al nuestro ser, un vínculo indisoluble con la vida incapaz de disolverse.

La madre de Jeannette hablaba en español con el marido, en árabe con sus hermanas y en inglés con su hija. La figura materna se percibe como silenciosa y atormentada y Jeannette siempre pensó que la madre tenía que ser traductora, no solo porque hablaba a la perfección tres idiomas, también para traducirse a sí misma: «pensaba que sanaría algunos fragmentos de su tristeza, tenía la sensación de que, al traducir, podría traducirse ella, espejo misterioso y oscuro» (Clariond, 2013:77). La escritura se convierte en cura, escribimos para asumir lo que aún no entendemos y la traducción es capaz de leer nuestro propio ser a través del lenguaje, enseñando a descifrarnos y revelando los elementos más ocultos y escondidos. Hablar otro idioma trasciende lo puramente lingüístico y nos abre las puertas de otras realidades, como el árabe hablado por los ancestros transmitió a sus descendientes sus raíces: «la otra voz que ya vivió lo que apenas vamos a vivir» (Clariond, 2013:77). Ser hijo o nieto de inmigrantes significa indagar y problematizar dicha condición de vivir en un ambiente híbrido y esto nos lleva a reflexionar sobre la relación con el lenguaje y las fronteras nacionales y culturales. Por ejemplo, el orgullo por las raíces árabes resulta evidente a lo largo de la narración, sin embargo, se marca el hecho de ser libaneses, claramente árabes, pero en el específico pertenecientes a la comunidad libanesa y descendientes de los fenicios, elemento que aparece en la mayoría de los autores de origen libanés. Tal elemento lleva la autora a preguntarse:

Ni judíos ni palestinos: en casa de mi abuela María remarcaban siempre que éramos libaneses. Desde entonces empecé a preguntarme si se pertenece a un país. ¿Qué buscaban decirnos? ¿Cómo entender si no acostumbro leer mapas lo que separa una vida de otra? Quizá buscaron mostrarnos la raíz de su linaje fenicio (Clariond, 2013:63-64).

Clariond tiene una postura transfronteriza y señala una historia personal que se hace colectiva al estar relacionada con temas humanos: la migración, el exilio y el origen. La migración es una calidad primordial del ser humano; en los últimos dos siglos hemos

asistido a un movimiento masivo de individuos que circulan por el globo cruzando todas sus fronteras nacionales, culturales, sociales y lingüísticas y tal experiencia compartida nos permite construir imágenes y discursos comprensibles en casi todos los rincones del planeta. Recorriendo los temas presentes en *Cuaderno de Chihuahua* es posible rastrear el valor narrativo y también sociológico de los hechos recordados por Clariond explorando el aspecto más profundo y humano del desplazamiento. La poesía logra brindar una interpretación capaz de representar a la humanidad en su ineludible condición migratoria, sugiriendo así una comprensión continua de las migraciones contemporáneas a través de una mirada hacia el pasado. Un enfoque transcultural y transnacional permite capturar, en primer lugar, la complejidad y la riqueza de la experiencia migratoria y, en segundo lugar, refleja el desplazamiento como proceso heterogéneo y susceptible al lugar, al tiempo y a las subjetividades individuales.

Al analizar textos relacionados con el fenómeno migratorio hay que considerar el punto geográfico de partida, que en nuestro caso es el Líbano, donde todo empezó, y el de llegada; considerando las implicaciones sociales y personales que tal viaje implica, de los abuelos hasta los nietos. Este sentimiento de la identidad perdida, que como hemos visto es una constante en dicha literatura, se enlaza con la necesidad que los autores tienen de hallar un discurso que les diferencie y al mismo tiempo les convierta en portavoces de un colectivo con unas señas de identidad propias. Una memoria individual (la de los descendientes) que se apoya en la memoria colectiva de los ancestros. Claramente el pasado, como observa el sociólogo Maurice Halbwachs, que introdujo el término de memoria colectiva (1925), cambia de interpretación de acuerdo con las transformaciones sociales, en nuestro caso lingüísticas (del árabe al español) y culturales (de una mentalidad, costumbres y patrones de pensamiento medio orientales a los latinoamericanos). Por esta razón, en algunos casos, los escritores de origen árabe idealizan la patria y la cultura de sus ancestros, y la experiencia migratoria hacia el Nuevo Mundo se tiñe de una mítica singularidad. En nuestro caso, la memoria colectiva se relaciona fundamentalmente con el proceso migratorio y los testimonios de los descendientes solo confirman como tal experiencia, registra sus repercusiones a través de las generaciones, que se sienten, de cierta forma, parte del mundo que sus abuelos le transmitieron.

Los elementos biográficos, lingüísticos y estilístico que encontramos en Clariond abrazan lo transcultural y lo híbrido, en donde el uso de estrategias narrativas como la combinación de diferentes géneros y el uso de diferentes idiomas, son la representación textual de una realidad híbrida, donde la autora se confronta con experiencias multiculturales y multilingüísticas. La poetisa propone una mirada diferente hacia la literatura latinoamericana, a través de la presencia de una cultura que llega del otro lado del océano y que se transmite de generación en generación; se trata de textos que trascienden las fronteras nacionales y que abordan temas de migración y diáspora que se caracterizan por un enfoque donde la experiencia transnacional de la autora permite explorar temas universales y reflexionar sobre cuestiones sociales, políticas y culturales desde múltiples perspectivas.

Bibliografía

- Abudi, D. (2011). *Mothers and Daughters in Arab Women's Literature*. Brill.
- Abumalhan, Mas, M. (2009). *Mirando al mundo árabe en un paseo por la literatura*. Editorial Complutense.
- Adonis (2005). *La musica della balena azzurra. La cultura araba, l'Islam, l'Occidente*: Guanda Editore.
- Amado, J. (1975). *Gabriela, clavo y canela*. Casa de las Américas.
- Cánovas, R. (2011a). Letras judías y árabes en Chile: otros cobijos. *América sin nombre*, núm. 16, 131-140.
- Cánovas, R. (2011b). *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Iberoamericana.
- Chahín Kuri, E. (2001). *Nahima, la historia de mi madre*. Biblioteca Miguel Cervantes.
- Fadda-Conrey, C. (2018). Arab, Asian, and Muslim Feminist Dissent. *Amerasia Journal*, 44:1, 1-25. DOI: 10.17953/aj.44.1.1-25

- Fadda-Conrey, C. (2014). *Contemporary Arab-American Literature: Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*. NYU Press.
- Guarino Ortega, R. (2008). El poeta Adonis, puente entre Oriente y Occidente. *Revista de filología clásica* núm. 23, 417-426.
- Kadi, J. (1994). *Food for our grandmothers: Writings by Arab-American and Arab-Canadian Feminists*. South End Press.
- Lozano Clariond, J. (2022). *Las Lágrimas de las cosas*. Nueva York Poetry Press.
- Lozano Clariond, J. (1998). *Desierta Memoria*: Juan Pablos Editor.
- Lozano Clariond, J. (2003). *Todo antes de la noche*. Pre-Textos.
- Lozano Clariond, J. (2011). *Leve Sangre*. Pre-Textos.
- Lozano Clariond, J. (2013). *Cuaderno de Chihuahua*. Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Lillo, R. (1994). Cuatro autores de la Liga Literaria: Yubran Jalil Yubran, Mija'il Un'ayma, Iliya Abu Madi, Nasib 'Arida. *CantArabia*. Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales UAM, 1-84.
- Moreno, M. (1959). El poeta Al-Qarawi. *Levante. Rassegna del Centro per le relazioni italo-arabe*, año VI núm. 4, 20-33.
- Vallespir Soler, J. (1999). Interculturalismo e identidad cultural. *Revista Interuniversitaria de formación del profesorado*, núm. 36, 45-56.

**MOST BEAUTIFUL ISLAND (2017):
UNA PELÍCULA TRANSNACIONAL Y FEMINISTA**

Enrique Ávila López

Mount Royal University

La directora española Ana Asensio (Madrid, 1978) ganó el gran premio del jurado en el Festival de cine de Austin *South by the SouthWest* (conocido por sus siglas SXSW Film Festival) con su primera película *Most Beautiful Island* (2017), que trata de Luciana, una joven española inmigrante ilegal que subsiste con trabajos precarios en Nueva York. Un desesperado día acepta la extraña oferta de una compañera indocumentada, porque le dice que pagan mucho dinero por hacer poco, pero sin saber en realidad que descubrirá un mundo sórdido. Este ensayo analiza la *ópera prima* de Ana Asensio como un ejemplo de cine transnacional y feminista. Transnacional, no por ser una cinta rodada en el extranjero, ni feminista por el mero hecho de estar filmada por una mujer, sino porque *Most Beautiful Island* aborda una serie de temas (exilio, diáspora, precariedad, local vs global y subjetividad) que caracterizan ese nuevo cine contemporáneo e independiente que nace a partir del proceso de globalización económico y cultural iniciado sobre todo a principios del nuevo milenio. La propia directora Ana Asensio ha confesado en varias entrevistas lo difícil que le ha resultado conseguir financiación para su proyecto (Asensio, MovieMaker.com, November 3, 2017). Si el cine feminista de España se caracteriza desde sus inicios por «las dificultades por las que han tenido que pasar para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos» (Guillamón, 2015: 288), la película de Asensio se enmarca en esos parámetros tradicionales que invisibilizan sistemáticamente a las mujeres directoras porque, parafraseando a Bárbara Zecchi, han estado «desenfocadas» en la historia (Zecchi, 2014b). Una de las principales conclusiones de esta investigación es la importancia de este tipo de cine transnacional y feminista porque refleja la diversidad de experiencias y las luchas compartidas a las que se enfrentan muchas mujeres en diferentes contextos. Un cine más transnacional y feminista contribuye a una sociedad más inclusiva.

Siguiendo los estudios pioneros sobre el cine del exilio y de la diáspora de Hamid Naficy (2001: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*), este análisis parte de la premisa de que la

directora Ana Asensio forma parte de la hégira de españoles que trabajan en el extranjero por falta de oportunidades en su país. Asensio se fue a vivir a Nueva York a los 22 años, como ella misma ha afirmado en una entrevista: «para continuar sus estudios» ([Exclusive Interview: Ana Asensio](#), diciembre 1, 2017: video: 1:32m). Aunque se fue por voluntad propia; no forzada por falta de empleo¹, sin embargo, decidió quedarse en Estados Unidos, a pesar de quedarse sin visado y, por tanto, estar en una situación ilegal. Actualmente, según su propia página web (ana-asensio.com), Ana Asensio reside en Brooklyn (Nueva York), por lo que su trabajo se une a ese nutrido grupo de actores y directores españoles que forman parte de la «Diáspora del cine español en las Américas» (Ávila López, 2018). La obra de Asensio sería un ejemplo de lo que Hamid Naficy denominó en 2001 como «accented cinema», entendiendo este tipo de cinematografía como aquellas películas que son simultáneamente locales y globales, «and they resonate against the prevailing cinematic production practices» [y resuenan en contra de las prácticas de producción cinematográfica predominantes.] (Naficy 4). Asensio pertenecería a esa nueva diáspora no sólo como directora autoexiliada (es decir, por voluntad propia; no forzada) sino también por el contenido diaspórico (referido tanto a las circunstancias de sus protagonistas como al posicionamiento de la cineasta) en su cinta. No obstante, a diferencia de esa nueva generación de cineastas españoles que trabajan en Estados Unidos para un mercado más global (como, por ejemplo, Paco Cabezas, Juan Antonio Bayona o incluso Alejandro Amenábar por citar solo unos pocos) la propuesta de Asensio está más en sintonía con el cine social y comprometido de Isabel Coixet y de Carlos Marqués-Marcet, por ejemplo, porque dichos directores se preocupan por poner el acento, siguiendo con Naficy, en la precariedad y la forzada movilidad de sus protagonistas.

La única crítica académica que se ha escrito hasta la fecha sobre la película de Asensio es la de Hugo Pascual Bordón, para quien el largometraje consigue «transmitir con nitidez uno de los desafíos que afrontan estas sucesivas generaciones: la ambición personal en

¹ Lo que sí ha ocurrido a otras muchas mujeres y que vemos en forma de protagonistas en el cine de Iciar Bollain: *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003), y en su documental *Tierra extraña* (2014), donde retrata la diáspora de muchas mujeres (y hombres) de España abandonando su país por falta de empleo y en busca desesperada de un futuro más viable, colocando a sus protagonistas, al igual que la película de Ana Asensio, en una clara posición de desigualdad social e incluso de estatus legal.

constante pugna con un futuro incierto.» (Bordón, 2019: 303). La revista especializada de cine *Sight & Sound* dedica una reseña a *Most Beautiful Island*: «The strongest filmmaking is in the build-up to this Faustian bargain, with deft camerawork blending subjectivity and a documentary feel to convey the anxiety of having neither the time nor the money to do anything properly.» [Lo más fuerte del cine está en la preparación de este pacto fáustico, con un hábil trabajo de cámara que combina subjetividad y una sensación de documental para transmitir la ansiedad de no tener ni el tiempo ni el dinero para hacer nada correctamente.] (Lucca, 2017: 72), donde se destaca la habilidad de Asensio a la hora de utilizar la cámara sabiendo combinar con eficacia la subjetividad y una sensación de documental para transmitir las ansiedades actuales en el mundo. Por último, hay que resaltar también el libro del periodista y crítico cinematográfico Jon Towlson, *Global Horror. Cinema Today* (McFarland, 2021), quien compila 28 películas de 17 países, entre ellos España, pero que elige *Most Beautiful Island* no para representar el nuevo cine de terror de España, del cual escribe en el capítulo 12 (sobre *Insensibles* de Juan Carlos Medina y *El cadáver de Anna Fritz* de Héctor Hernández Vicens) sino el de Estados Unidos (capítulo 14), y de cuya cinta enfatiza la particular forma de filmar de Asensio («Asensio brings a unique, female-centric viewpoint to the genre.» [Asensio aporta al género un punto de vista único y centrado en la mujer] Towlson, 2021: 172), sobre todo por su sentido de la subjetividad («Asensio uses the techniques of misdirection masterfully in these sequences, so that when the reveal comes, it is completely unexpected and impossible to guess.» [Asensio utiliza magistralmente las técnicas de cambio de dirección en estas secuencias, de modo que cuando se revela la verdad, es completamente inesperado e imposible de adivinar.] Towlson, 2021: 179). El hecho de que Towlson elija la película de Asensio como ejemplo del nuevo cine de horror hecho en Estados Unidos confirma que estamos ante un nuevo cine global que aquí definimos como transnacional y feminista, porque explora las dificultades por las que tiene que pasar una recién llegada inmigrante en Estados Unidos.

Most Beautiful Island se centra en mostrarnos la vida de Luciana, una española en Nueva York que no tiene dinero para pagar la habitación de su apartamento. En una de las primeras secuencias que puede pasar desapercibida se observa que no tiene comida y vemos cómo roba un trago de zumo del frigorífico de su compañera de piso. Una de las escenas más escabrosas se produce cuando

Luciana está bañándose y nota que hay un agujero en la pared. Ella escarba un poco y salen un montón de cucarachas. La reacción más normal hubiese sido gritar y salir corriendo. Sin embargo, en la película vemos como la directora presenta a Luciana como una mujer diferente (lejos de los estereotipos de mujer débil y «quejica»). Una mujer diferente porque continúa su baño como si no hubiera bichos en su bañera, e incluso se atreve a coger algunas de las cucarachas. Esta particular escena tiene un gran simbolismo, ya que dentro de un contexto político la imagen de las cucarachas se puede asociar con la del extranjero invasor que ya se ha utilizado tanto en literatura como en los periódicos, como es el caso de la pseudo-periodista británica Katie Hopkins, cuyo artículo escrito en abril de 2015 (antes de *Most Beautiful Island*) se convirtió en viral porque comparaba los inmigrantes con cucarachas (Plunkett, [The Guardian](#), abril 20, 2015).

Aparte de tener una producción y un equipo multicultural, *Most Beautiful Island* es una película transnacional por la aparición de múltiples idiomas, aborda una experiencia personal, pero buscando crear una comprensión global y fomenta un intercambio cultural entre los diferentes países implicados en la película (Estados Unidos, España, China, Rusia) para así llegar a una mayor audiencia. Si el cine nacional de España está en una situación de «desintegración» como expone Rob Stone en su artículo «The Disintegration of Spanish Cinema» (2015), quien nos recuerda que ya varios estudiosos (Ann Davies, Maria Delgado y Robin Fiddian) demostraron en sus respectivos libros que el cine español puede estudiarse desde cualquier dirección («the study of 'Spanish' cinema could go in any direction whatsoever» [El estudio del cine "español" podría ir en cualquier dirección] Stone, 426), la película de Asensio puede estudiarse desde una aproximación transnacional y feminista, porque *Most Beautiful Island* además de trascender las barreras geográficas y culturales, también aborda los temas de género y, en concreto, los derechos de las mujeres, la igualdad y la violencia de género. Un tipo de cine que desafía las convenciones del típico cine feminista, entendido éste, según Parvati Nair y Julián Daniel Gutiérrez-Albilla, como el cine hecho por mujeres que se circunscribe únicamente dentro de festivales que exclusivamente enseñan sólo el trabajo de mujeres:

the exhibition of the majority of films directed by women remains circumscribed to film festivals that exclusively showcase the work of women, thereby contributing to the ghettoization or

compartmentalization of film directed by women and ultimately of women themselves. (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5)

(la exhibición de la mayoría de las películas dirigidas por mujeres sigue circunscrita a los festivales de cine que exhiben exclusivamente el trabajo de las mujeres, lo que contribuye a la guetización o compartimentación del cine dirigido por mujeres y, en última instancia, de las propias mujeres.) (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5)

A pesar del creciente número de mujeres cineastas o de mujeres que trabajan en la industria cinematográfica, según Nair y Gutiérrez «las cineastas portuguesas, españolas y latinoamericanas todavía están culturalmente infravaloradas por su identidad de género.» (Nair y Gutiérrez-Albilla, 2013: 5). Este no es el caso de Ana Asensio, cuya primera película fue nominada al premio John Cassavettes del Festival *Film Spirits Awards* de 2018 y quien ganó el festival de cine de Austin de 2017. Es decir, nos encontramos con una cinta que recibe importantes logros en prestigiosos festivales internacionales que además no se caracterizan por ser festivales feministas y que, de hecho, muy pocas mujeres lo han ganado. Aquí hay que enfatizar la importancia de que Ana Asensio haya sido la primera persona de España en ganar el premio del Festival de Cine de Austin SXSW, lo que engrandece aún más su trabajo por conseguir un prestigioso premio y por su valor de trascender fronteras. Ahora bien, ¿qué se entiende por cine transnacional? Aquí voy a mencionar tres características transnacionales que hacen de *Most Beautiful Island* un ejemplo de cine transnacional.

Una característica intrínseca y fundamental de lo transnacional es que su autor, en este caso, directora crea un espacio transnacional. Estamos ante una cineasta española que rueda en inglés² y fuera de España, concretamente en Manhattan, Nueva York. Esto de rodar en otro idioma es interesante y paradójico, porque abre el debate de hasta qué punto se puede considerar una película transnacional, ya que la mayoría de la cinta transcurre en inglés, aunque en algunas escenas pueden escucharse otros idiomas. Por otro lado, dentro de ese espacio transnacional y cosmopolita que es Manhattan al que alude el título de la película, se puede aplicar el concepto de «ciudad global» (2001) acuñado por la socióloga y políglota Saskia Sassen, refiriéndose a una de esas tres icónicas ciudades del

² Otras cineastas españolas también han rodado en inglés como Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta, Marta Balletbó-Coll e Isabel Coixet (casi todas sus películas), lo que puede entenderse como otro fenómeno dentro del cine global actual debido a la globalización.

capitalismo occidental (Nueva York, Londres y Tokio) como auténticos centros de poder de la economía global digitalizada. Según Sassen, estas ciudades se nutren de una particular demografía muy especializada (sobre todo de licenciados en las mejores universidades del mundo), pero en detrimento de las clases medias y bajas que se ven expulsadas y/o ignoradas por la gran urbe como le ocurre a la protagonista de *Most Beautiful Island* de quien no sabemos si tiene estudios universitarios.

Aparte de una localización foránea, la directora añade un alto grado de cosmopolitismo primero desde el comienzo añadiendo imágenes de transeúntes en una parada de metro en Nueva York, y luego a través de los diferentes personajes que aparecen, muchos de ellos con un marcado acento extranjero, lo que no es gratuito sino que añade un tono polifónico de voces extranjeras (española, rusa, china) que de nuevo tiene que ver con la perspectiva transnacional que la directora emplea de forma explícita. Esta particular cinematografía recuerda al estilo *vérité* de documental realista tratando de describir de la forma más verídica posible la situación de una mujer extranjera en Nueva York. De hecho, todas sus protagonistas son mujeres extranjeras que hablan inglés con un acento extranjero. El personaje principal es una inmigrante que va más allá de ser un personaje protagónico femenino. La cinematografía de Asensio es feminista no sólo por hacer un cine protagonizado por mujeres sino también por tratar temas que preocupan a las mujeres como por ejemplo el embarazo, el aborto, la violación, el sexismo y, sobre todo, el acoso sexual. Todos estos temas en mayor o menor medida se reflejan en la cinta.

Otra cualidad del cine transnacional que se desprende cuando vemos *Most Beautiful Island* es la soledad y el estrés que el extranjero siente al vivir fuera de su país. Aquí utilizo transnacionalismo en términos de Steven Vertovec, como una «condición» (1999). Una particular condición o manera de ser, cuyo concepto aplicado a la situación de Luciana se entiende más adelante al descubrir que la protagonista no quiere volver a España porque, como le dice en una breve escena a su madre por teléfono, allí no puede volver porque la situación le asfixia. Luego, más tarde, se comprende que esa particular situación se debe a que perdió a su bebé y todavía se siente culpable de ello, aunque su madre le insiste en que ella no fue culpable. Ese drama interior constituye una pieza fundamental del cine transnacional que aquí asocio con esa «condición» de la que habla Vertovec. Por otro lado, esa situación de asfixia que la

protagonista transpira a lo largo de todo el filme se corresponde con el género del melodrama, el género por excelencia que más han usado las pioneras del cine feminista en España, pero que desafortunadamente está ninguneado o poco valorado por la audiencia, la crítica, e incluso la Academia de cine. Aquí suscribo la línea marcada por el hispanista Duncan Wheeler, quien en su artículo de 2016, «The (post')feminist condition: women filmmakers in Spain» apunta precisamente al género del melodrama como la mejor respuesta cinematográfica al machismo y misoginia de la sociedad española (1057). Algunos ejemplos de melodramas poco valorados por la audiencia y crítica van desde la que puede considerarse como la primera película feminista española de la democracia, *Vámonos, Barbara* (Cecilia Bartolomé, 1978), pasando por el cine de Pilar Miró, Josefina Molina hasta la actualidad con Chus Gutiérrez, Patricia Ferreira, Helena Taberna o Juana Macías por citar unas pocas.

Most Beautiful Island es una cinta feminista contemporánea dentro de la línea de la académica Sophie Mayer, para quien el nuevo cine feminista debe ser interseccional como expone en su libro *Political Animals* (2016)³, donde analiza casi 500 películas con la particularidad de que todas son ferozmente políticas y están comprometidas con la curación de espacios y voces para las mujeres, particularmente mujeres en las intersecciones marginadas de clase, raza y género. Según Mayer, el nuevo cine feminista es digital, transnacional, transexual, anticolonialista y multiplataforma, toda una serie de características que como vemos la película de Asensio cumple en su mayoría.

Aparte de que los principales protagonistas son mujeres que realizan una serie de trabajos ínfimos señalando así la falta de oportunidades de los inmigrantes, personalmente la película me cautiva sobre todo por su marcado estilo poético (véase título) lleno de simbolismo feminista y por un planteamiento muy personal y arriesgado. Su estilo cinematográfico se caracteriza por un manifiesto acento personal y político. Personal, porque como ella misma ha escrito en inglés: «The plan was to have two very distinctive halves of the film» (El plan era tener dos mitades muy

³ «If feminist film is an open letter because it's addressed to a possible future, it's also open because, in order to bring that future into being, it has to go beyond the merely invitational.» (Mayer, 2016: 202). (Si el cine feminista es una carta abierta porque está dirigida a un futuro posible, también lo es porque, para hacer realidad ese futuro, tiene que ir más allá de la mera invitación.)

distintas de la película) (Asensio, MovieMaker.com, noviembre 3, 2017), el largometraje se divide cinematográficamente en dos partes con estilos muy diferentes, lo que me parece muy personal y atrevido en el sentido de que una película tradicional no mezcla dos géneros, además tan opuestos como el documental y el suspense, pero la directora de manera intencionada quiere transmitir a su audiencia esa natural hibridez que caracteriza lo transnacional. Por un lado, la primera parte está rodada a modo de cine *vérité* o de documental que trata de representar al 100% la realidad de la forma más objetiva posible o incluso de forma hiper-realista como ejemplo del nuevo cine transnacional que trata temas que preocupan a la mujer actual.

Por otro lado, en la segunda parte de la película el efecto documentalista o *vérité* desaparece para ahora atrapar al espectador con escenas mórbidas, escabrosas y llenas de suspense. Se trata de un tipo de cine que defiendo como feminista por la forma en que usa la cámara, incluyendo el desnudo parcial de la protagonista, que no es una escena gratuita, sino que refleja la situación de desnudez en la que se encuentran muchas mujeres en el extranjero, o sea, un reflejo de la sociedad en la que vivimos donde la propia directora como protagonista de su *ópera prima* se desnuda. Dentro de un contexto de cine español feminista, esta «auto desnudez» se puede interpretar como una nueva estética determinada por una nueva conciencia feminista, donde el cuerpo femenino se usa no como componente erótico sino precisamente como forma subversiva para visualizar el desamparo en el que se encuentran muchas inmigrantes. Aunque no todas llegan al desnudo, otras directoras españolas que también aparecen en sus propias películas son, por ejemplo, Icíar Bollaín en su *Hola, ¿estás sola?* (1995), Inés París en *Semen: una historia de amor* (2005), y más recientemente, Elena Martín en *Júlia ist* (2017). Más que una actitud narcisista (o de Hitchcock) puede interpretarse, según Barbara Zecchi, como «un gesto empoderante con el cual la autora puede afirmar su subjetividad, su existencia y su creatividad: una reconquista de la caverna» (Zecchi, 2014a: 147).

La segunda parte de *Most Beautiful Island* parece rodada como una película de terror⁴, donde de nuevo aparecen animales, pero esta

⁴ Aquí conviene recordar Jon Towlson, para quien “the film actually pushes the definition of a horror film in that, rare for the genre, there are no killings or deaths in the story”. (Towlson, 2021: 177). (La película en realidad supera la

vez su efecto puede ser letal, puesto que ya no son cucarachas sino arañas venenosas, que se dejan pasear por el cuerpo desnudo de las protagonistas durante dos minutos a la espera de si van a ser o no mordidas. Lo más impactante de esta escena es que el que acaba «mordido» es el espectador, cuando se da cuenta de que Luciana ayuda a otra compañera para que no muera por la mordedura de una araña mortífera como parte de un juego macabro. Una vez más, dentro de un contexto político español, esta secuencia del paseo de las arañas venenosas por el cuerpo desnudo de las mujeres se podría asociar con el feminismo español de los años 80, y concretamente con la obra de teatro *Tres idiotas españolas* (1987) de Lidia Falcón, cuyas escenas de delirio en su obra se explican porque las mujeres exigían la teoría del proletariado, puesto que el sexo femenino está sometido desde que nace al imperio del varón y, por consiguiente, la mujer tiene que sacudirse ese yugo que impregna todo lo femenino. Esta sacudida o alteración de poderes (del capitalismo dominante de Nueva York), se escenifica en la película cuando todos los presentes están expectantes a que la protagonista sea mordida por la araña venenosa, pero en un momento lúcido, Luciana, haciendo gala de su nombre (deriva de la palabra lúcida; otro elemento simbólico) se impone y sale ilesa ante la sorpresa de todos, incluido el público.

Most Beautiful Island constituye un ejemplo actual de cine transnacional y feminista porque ofrece una visión personal de la mujer española inmigrante, en este caso en Estados Unidos. Hay que resaltar visión personal porque la directora no suscribe la típica idea del sueño americano donde supuestamente todo es posible, sino que más bien refleja una pesadilla basada en su propia experiencia semi-autobiográfica, donde la protagonista apenas tiene dinero para vivir y costearse una habitación. Si en 1929 Virginia Woolf defendía la importancia de tener dinero y *una habitación propia* en su famoso homónimo ensayo, resulta penoso comprobar que bien entrado ya el siglo XXI la protagonista de *The Most Beautiful Island* no puede pagar una habitación propia por su condición de mujer y de inmigrante indocumentada. No obstante, en honor a la verdad, me gustaría pensar que el sueño americano sigue vivo en Norteamérica. Es decir, de la película no me creo ese mensaje soterrado de que el inmigrante es un desgraciado permanente. Por el contrario, pienso que el sueño americano es aún

definición de película de terror en el sentido de que, algo poco común en el género, no hay asesinatos ni muertes en la historia.) (Towlson, 2021: 177).

posible, y un ejemplo sería la película americana, *The Sun is Also a Star* (2019) dirigida por la neoyorquina Ry Russo-Young, quien trata también el tema de la inmigración justamente en Nueva York, pero desde una perspectiva más optimista.

En conclusión, el poético título de *Most Beautiful Island* no refleja una realidad permanente del inmigrante en los Estados Unidos sino más bien como la directora ha dicho la nostalgia de «emular las películas del Nueva York de los años 70, el cine independiente.» (Asensio, [Directoras de cine](#), febrero 12, 2018) y de ahí que esté rodada en super 16. *Most Beautiful Island* manifiesta la sensibilidad de una mujer que vivió por experiencia propia algunas escenas delirantes. En este sentido, creo que todos los españoles que trabajan o han trabajado en el extranjero alguna vez han experimentado alguna escena delirante o surrealista y que llevan consigo en su memoria del exilio. Una vez más, se trata de un tipo de cine que empatiza también con una particular demografía y diáspora a la que pertenece Ana Asensio. De su poética manera de utilizar la cámara (*gincine*, que diría Bárbara Zecchi) me quedo con su cine feminista por su mensaje final: las mujeres tienen que sacudirse solas todos los peligros y bichos que las rodean.

Si por un lado la primera parte de la película muestra numerosas escenas que retratan el calvario a la hora de encontrar estabilidad laboral, la segunda parte se caracteriza por una serie de escenas tremendistas que están rodadas a modo de *thriller* precisamente para hacer pensar a la audiencia hasta qué punto nuestra sociedad se ha vuelto insensible (con el juego de las arañas venenosas), donde un grupo de personas paga dinero por ver, no un espectáculo, sino la posibilidad real de que una mujer desnuda muera como consecuencia de la picadura de una araña letal. Como la propia directora ha comentado, *Most Beautiful Island* retrata no sólo la insensibilidad de una clase pudiente sino fundamentalmente «mostrar el contraste de estas dos sociedades: la que paga un precio por entretenerse y la que acepta ese mismo precio para poder sobrevivir. [...] También me interesaba colocar a una mujer en el epicentro de este mundo macabro, que una mujer fuera la mente creadora de este mundo perverso.» (Asensio, [Directoras de cine](#), febrero 12, 2018). Al final, Luciana coge el dinero y desaparece en la noche. Aunque no se trata de un cine gore ni de terror a la vieja usanza, porque de hecho nadie muere, sin embargo, si es un tipo de cine que aquí defiende como transnacional y feminista porque hace reflexionar sobre los problemas de la mujer actual en un mundo

globalizado. Su protagonista es como una isla que ha sabido sobrevivir al horror de la sociedad que la rodea.

Bibliografía

ana-asensio.com <https://www.ana-asensio.com/>

Asensio, A. (2023, January 31). How they did it: First-time director Ana Asensio split *Most Beautiful Island* into two stylistically distinct halves - moviemaker magazine. *MovieMaker*.

<https://www.moviemaker.com/how-they-did-it-most-beautiful-island/>

Ávila López, E. (2018). Diáspora del cine español en las Américas: ¿realidad o ficción?. *Cuadernos de ALDEEU*, 32, 167-87.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6568722>

Bordón, H. P. (2019). *Most Beautiful Island* by Ana Asensio; Júlia ist by Elena Martín. *Hispania*, 102: 2, 302-3.

Exclusive Interview: Ana Asensio | *Most Beautiful Island* (The Fan Carpet), diciembre 1, 2017: 13:58 minutes.

<https://www.youtube.com/watch?v=CJByUCUVxul>

Falcón, L. (1994). *Tres idiotas españolas*. Vindicación feminista.

Guillamón Carrasco, S. (2015). Los discursos fílmicos de las cineastas en España. *Dossiers Feministes*, 20, 285-301.

Lucca, V. (2017). *Most Beautiful Island*. *Sight & Sound*, 27:12, 72-73.

Mayer, S. (2016). *Political Animals. The New Feminist Cinema*. I.B. Tauris.

Nair, P. y J. D. Gutiérrez-Albilla. (2013). Introduction: Through Feminine Eyes. En P. Nair y J.D. Gutiérrez-Albilla (Eds.), *Hispanic and Lusophone Women filmmakers: Theory, Practice and Difference* (1-11). Manchester University Press.

Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton University Press.

- Plunkett, J. (2015). Katie Hopkins: Sun migrants article petition passes 200,000 mark. *The Guardian*, 20 April.
- Sassen, S. (2001). *The Global City. New York, London, Tokyo*. Princeton University Press.
- Stone, Rob. (2015). "The Disintegration of Spanish Cinema". *Bulletin of Spanish Studies*, 92:3, 423-38.
- Towlson, J. (2021). *Global Horror. Cinema Today*. McFarland.
- Vertovec, S. (1999). Conceiving and Researching Transnationalism. *Ethnic and Racial Studies*, 22:2, 447-62.
- Wheeler, D. (2016). The (post')feminist condition: women filmmakers in Spain. *Feminist Media Studies*, 16.6, 1057-77.
- Zecchi, B. (2013). *Gynocine: Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Publicaciones Universidad de Zaragoza.
- Zecchi, B. (2014a). *La pantalla sexuada*. Cátedra.
- Zecchi, B. (2014b). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

NI DE AQUÍ, NI DE ALLÁ: LAS OLAS MIGRATORIAS ESPAÑOLAS A ALEMANIA EN EL CINE Y EN RELATOS TESTIMONIALES

Víctor Sevillano Canicio

University of Windsor

Introducción

La memoria colectiva, o para ser más precisos, la memoria cultural española de la emigración europea, especialmente aquella hacia Alemania ha sido plasmada mayormente por la película *¡Vente a Alemania, Pepe!* de Pedro Lazaga del año 1971. Forma parte de esa clase de obras, que por su amplia y repetida difusión se imponen. Van reemplazando un relato histórico complejo y variopinto, a medida que va pasando el tiempo. Si este papel de crear memorias culturales lo ostentaba en el pasado la literatura, durante el siglo XX, tanto el cine como la televisión – con su amplia difusión – han tomado el relevo a la hora de crear y mantener memorias culturales. En España, concretamente, el monopolio del NODO para producir noticiarios y documentales ha plasmado decididamente la imagen visual (y auditiva) del franquismo. Una España empobrecida que huye del campo para poder sobrevivir, simplemente no existe en el legado fílmico oficialista del NODO y se va diluyendo en la memoria cultural.

Además, el tema de la emigración se caracteriza por un fenómeno peculiar: la emigración hacia Europa se percibe como un capítulo importante de la historia reciente de España, pero la inmensa mayoría de los españoles no comparte la experiencia de inmersión profesional en otro país europeo. Es decir, hay una memoria cultural pero no una experiencia colectiva. Y esa memoria sigue sus propios derroteros que no necesariamente concuerdan con la experiencia vivida de los que han pasado por la emigración.

El presente trabajo se propone analizar justamente esta dicotomía entre memoria cultural española sobre las dos olas migratorias a Alemania. La primera se desarrolló entre 1960 y 1973, así como la segunda, que se produce a partir de 2010 cuando la crisis financiera de 2008 azota fuertemente el mercado laboral para los jóvenes en España. Para analizar la primera ola migratoria se contrastará la película *¡Vente a Alemania Pepe!* de Pedro Lazaga con la novela

testimonial de Víctor Canicio: *Vida de un emigrante español* de 1979. Igualmente se comparará, para la segunda ola, la comedia *Perdiendo el Norte*, filmada en 2015 y dirigida por Nacho Velilla con una colección de relatos testimoniales de nuevos emigrantes españoles compilada en 2015 por Ralf Junkerjürgen de la Universidad de Ratisbona bajo el título *¿Te has venido a Alemania, Pepe?* Mientras que ambas películas fueron taquilleras en su momento, los relatos testimoniales gozaron de bastante menor divulgación.

Aunque ya existen trabajos que han analizado esas películas en el contexto histórico (Piñol Lloret: 2018 y 2020, Prokevich: 2021, Mejón: 2017, Britland: 2019), no se han contrastado, hasta el momento, con relatos testimoniales de sus respectivas épocas. Tampoco se ha analizado su importancia a la hora de valorar su respectivo sustrato socio-cultural. Tratándose además de comedias en ambos casos, las películas se decantan, como es natural, por presentar con una gran dosis de humor las peripecias y vivencias de sus protagonistas principales, y en menor medida por captar documentalmente la historia social de la emigración. Sin embargo, no cabe duda que la película de Lazaga ha transmitido una imagen de la emigración hacia Alemania que ha calado en la memoria cultural del país. La comparación con testimonios de las dos épocas permitirá dar una indicación, hasta qué punto la memoria cultural de los españoles está en desfase si se compara con los relatos de emigrantes de carne y hueso.

Memoria colectiva, memoria cultural y la función del testigo

Pero, ¿en qué consiste la *memoria colectiva o cultural*? Una aproximación al debate académico facilitará entender la importancia de las instituciones y los medios de comunicación a la hora de valorar el peso que puedan ejercer, y en especial, cómo se posiciona la película taquillera frente a otras formas de testimonios.

Maurice Halbwachs, en la primera mitad del siglo XX, inició el debate sobre la memoria colectiva (*mémoire collective*). Estableció dos conceptos diferentes: por un lado la memoria orgánica del individuo, y por el otro, la creación de versiones compartidas de la memoria en la sociedad a través de interacción, instituciones o medios de comunicación. Esa dicotomía básica dio lugar a toda una serie de estudios, entre ellos el de Jan Assmann, quien ofrecía una distinción entre *memoria comunicativa* y *memoria cultural*, abandonando así la noción poco clara de *memoria colectiva*. El gran

logro de Jan Assmann fue de darle al individuo un papel de testigo primordial a través de su *memoria comunicativa*. Todo individuo se considera igualmente competente a la hora de interpretar el pasado común. Assmann supo otorgar al testimonio autobiográfico un protagonismo que antes no se le había concedido. Sin embargo, la *memoria comunicativa*, simplemente por el hecho de ser una forma de expresión individualizada, dispone de un horizonte temporal limitado. Si no logra integrarse en el marco de la *memoria cultural*, es decir la memoria socialmente establecida y formalizada a través de especialistas institucionalizados (historiadores, sacerdotes, chamanes etc.), quienes transportan esa *memoria cultural*, corre el riesgo de no integrarse plenamente en esa memoria oficializada y posiblemente esa memoria no consiga transformarse en historia (Assmann/Czaplicka 1995: 128, Erll 2011:28/29). Es decir, si el testimonio individual no logra influir el relato de la *memoria cultural* corre el riesgo de caer en el olvido. O siguiendo los conceptos de Astrid Erll: la *memoria cultural a nivel individual* tiene que tener la capacidad de actualizar la *memoria cultural a nivel colectivo* si quiere lograr peso. Al igual, esa *memoria cultural a nivel colectivo* actualiza constantemente la *memoria cultural a nivel individual*. (Erll 2011: 99).

Se trata, pues, de valorar el peso de las obras que se analizarán en este contexto y su eficacia a la hora de definir la *memoria cultural a nivel colectivo* (dos películas, una novela testimonial y unos relatos autobiográficos). Lo que une estos medios tan dispares es su capacidad de crear realidades. Tanto las películas como los relatos no simplemente transmiten mensajes, sino cambian las modalidades de nuestro pensar. Concuerdan en su función de crear memorias. Ahora bien, una película con potencial de producir memoria cultural por sus imágenes o narrativa impactantes no tendrá una gran incidencia si pasa casi por desapercibida. Lo mismo se aplica a la narrativa como medio para crear memoria cultural. Solo logrará pasar al nivel de *memoria cultural a nivel colectivo* si hay una recepción considerable en la sociedad (Erll 2011: 155). Entonces no solo hay que analizar el mensaje que transmiten las películas en comparación a los relatos, sino que además hay que evaluar también cuál es el mensaje dominante en la *memoria cultural a nivel colectivo*, puesto que es éste el que se impone a largo plazo. Además cabe analizar si los mensajes de los medios con mayor difusión concuerdan con las experiencias de los testigos de la época.

La emigración española a Alemania en los años 60 y 70

La primera ola migratoria hacia Alemania empieza con la firma del tratado hispano-alemán en marzo de 1960.¹ Alemania se encuentra en plena expansión económica y necesita mano de obra. Para canalizar el flujo migratorio hacia Alemania, se establece por parte española un sistema de emigración asistida. La agencia estatal encargada de organizar la selección y el transporte de los emigrantes, el *Instituto Español de Emigración* (IEE), seleccionaba a los trabajadores en un oneroso proceso en colaboración con la *Oficina Federal de Trabajo* (*Bundesanstalt für Arbeit*) de Alemania. Empresas alemanas demandaban trabajadores para empleos poco cualificados. Para ello tenían la obligación de ofrecer, además del empleo, una vivienda, generalmente en barracones colectivos. El transporte hacia Alemania se organizaba generalmente a través de trenes especiales. Al cabo de uno o dos años se esperaba que el emigrante regresase a su país de origen con el dinero ahorrado durante su estancia en Alemania. Para el emigrante este sistema ofrecía una ventaja importante: contrato de trabajo seguro y viáticos (de ida) pagados. El precio a pagar por el emigrante: enajenación cultural y social en un mundo alemán que los toleraba como *Gastarbeiter* (trabajadores invitados) en tanto que se concentrasen a su trabajo. La inmigración permanente no estaba prevista ni se deseaba.

Pero la realidad de la emigración española fue mucho más compleja. Alrededor del treinta por ciento de los emigrantes españoles viajaron a Alemania de forma irregular con pasaporte de turista y buscaron trabajo por su propia cuenta, esquivando así el sistema burocrático de la emigración asistida del IEE. Las autoridades alemanas, en la mayoría de los casos, toleraban estas prácticas ya que el mercado de trabajo absorbía fácilmente a los inmigrantes. Sin embargo, este mercado de trabajo estaba menos regulado y permitía condiciones de trabajo más precarias como el pluriempleo, dificultad de obtener visados de trabajo etc.

La asistencia social de los españoles corría a cargo de la Iglesia católica a través de su obra social *Caritas*. Su red de asistentes sociales se ocupaba de solucionar problemas de todo tipo derivados

¹ Para introducciones sucintas a la historia de la emigración española a Alemania entre 1960 y 1975 ver: Muñoz Sánchez 2012; Pronkevich 2021; Sanz Díaz 2009; Sevillano Canicio 2014, Fernández-Asperilla 2018.

de la condición de ser emigrante (visados, vivienda, problemas laborales, reagrupación familiar, escolarización de los hijos tanto en el sistema educativo alemán como en el sistema complementario español etc.). Además, especialmente en los años sesenta del siglo pasado, gestionaban también una gran parte de los centros españoles que ofrecían comida española, fines de semana de cine y baile, prensa española, biblioteca y cursos de enseñanza media, el llamado *bachillerato radiofónico*, en parte financiado por el IEE a través de los consulados. En fin, una pequeña España que mantenía el contacto con la patria pero no facilitaba la inmersión en el país de acogida. Hubo también centros españoles independientes, a cargo de sindicatos y partidos políticos, pero mayormente solo en las grandes ciudades o empresas con gran número de españoles.

En todo caso, para la inmensa mayoría de los emigrantes españoles en Alemania, esa experiencia fue pasajera. En 1973 al finalizar la contratación asistida vivían alrededor de trescientos mil españoles en Alemania, pero ya el setenta por ciento de todos los emigrantes habían regresado a España. En 1980 esa cifra se elevó al ochenta por ciento (Muñoz Sánchez 2012: 31). La pequeña España que consistía de una amplia red de asociaciones, bares y tiendas españolas fue desapareciendo paulatinamente.

Ahora bien, eso no quiere decir que la inmersión en el mundo alemán fuese la excepción. En cuanto más larga se hacía la estancia, más los españoles, y sobre todo si se asentaban con sus familias, se integraban en un mundo mixto entre asociacionismo español y alguna que otra amistad alemana, aprendiendo de forma formal o informal el idioma e organizándose en asociaciones de emigrantes españoles para mejorar el futuro de sus hijos, tanto su educación en el sistema segregado de las escuelas alemanas, así como las clases complementarias en castellano, ofrecidas, en parte, por los consulados españoles. Esa política fue sumamente exitosa. Si en 1965 los españoles eran los últimos de la fila en avanzar a la secundaria segregada del sistema educativo alemán, detrás de turcos, italianos y griegos esa tendencia se invirtió ya en 1975 y en 1995 los españoles eran los únicos en acercarse a niveles de éxito educativo de los alemanes. Para la segunda generación de emigrantes españoles, la inmersión educativa ha sido un éxito rotundo (Sevillano Canicio 2014: 362). No todo fue un valle de lágrimas.

La novela testimonial *Vida de un emigrante español* de Víctor Canicio

Una de las pocas biografías testimoniales sobre la emigración española a Alemania de la primera época la publicó en España el traductor y escritor Víctor Canicio en 1979 bajo el título *Vida de un emigrante español. El testimonio auténtico de un obrero español*. La idea fue retratar la biografía de un emigrante típico de la época que hubiese participado ampliamente en el pequeño mundo de la emigración española de la época.

El personaje principal, cuya identidad se esconde detrás del pseudónimo de Pedro Nuño y que narra su biografía en primera persona, vive su infancia y juventud en un pueblo de la provincia de León. Pedro padece hambre en su niñez y no puede acudir a la escuela hasta los diez años. A los doce comienza a trabajar en varios empleos y finalmente obtiene una cierta formación en una ebanistería. Se casa en 1958, a los veintiséis años, y al año siguiente nace su hijo, que contrae poliomielitis. Los sueldos bajos y la motivación de encontrar una solución a la parálisis de su hijo le motivan a emigrar a Alemania. No opta por la emigración asistida, sino que saca un pasaporte y viaja como turista en autobús a Alemania. Encuentra rápidamente trabajo en una ebanistería. Su tiempo de ocio lo pasa en el centro español con compatriotas. Allí se respira un ambiente político abierto y encuentra amistades entre sindicalistas y comunistas. Incluso milita pero queda defraudado. Además mantiene una distancia crítica al sistema de asistencia social para los emigrantes españoles organizado por la Iglesia por su influencia en la comunidad española y su falta de eficiencia. Su hijo, que le sigue junto a su mujer a Alemania, logra aprender alemán y se integra bien en el sistema educativo, pero no mantiene un buen nivel de castellano. Para mejorar la situación se implica en la fundación de la *Federación de Asociaciones de Padres de Familia* en 1972 cuya misión era de concienciar y asistir a los padres en la educación de sus hijos. Finalmente su hijo prospera profesionalmente. Su balance final sobre dos décadas de emigración en Alemania es sobrio: «Mi caso ha sido fuerza mayor. Yo tenía que salvar a mi hijo de ser zapatero o limpiabotas y lo he conseguido. Si no hubiera sido por eso la emigración para mí, habría resultado algo totalmente negativo.» (Canicio 1979: 186)

La trayectoria de dos décadas de Pedro Nuño por el mundo de los emigrantes españoles en Alemania es extraordinaria, ya que cubre

todo un abanico de vida social, creada y vivida por la emigración española en ese país. Si en los años sesenta el bar y la asociación de emigrantes españoles, segregados completamente de la sociedad alemana, forman el núcleo de la vida de ocio, nuestro protagonista va tomando conciencia política a través de los años con su militancia temporal en el *Partido Comunista de España* en el exilio y finalmente lucha por una mejor integración educativa de su hijo a través de la *Federación de Asociaciones Españolas de Padres de Familia*. Ese mundo de la pequeña España se había convertido en un sucedáneo de su patria que dejó atrás. De Alemania y de su gente, sin embargo, queda profundamente desengañado por el rechazo y la discriminación que padece. «No te dabas cuenta que te te despreciaban, no lo podías ver porque no los entendías. Creíamos que nos admitían pero no era cierto» (Canicio 1979: 70). No mantiene ninguna amistad duradera con alemanes: «Somos gente muy distinta [...] Es difícil que los españoles congeniemos con los alemanes» sentencia (Canicio 1979: 107). Aprende el alemán para utilizarlo únicamente como herramienta de trabajo y de comunicación básica. «No sabré decir una cosa con diplomacia y palabras técnicas. Sin embargo para el uso normal me sobra.» (Canicio 1979: 80). Una integración en la sociedad alemana no se produce, ni la anhela. A medida que van pasando los años se va quedando socialmente huérfano, desarraigado y amargado.

Víctor Canicio ofrece una descripción matizada de la mentalidad del emigrante del mundo rural español que había pasado media vida en Alemania. Moderadamente próspero económicamente, ofrece un futuro a sus hijos, pero nunca aterriza mentalmente en su país de acogida y eso crea una enorme frustración.

La difusión de la novela testimonial fue muy limitada, posiblemente por la fecha tardía de su publicación, el año 1979 cuando la emigración empezaba a ser ya historia. La *memoria cultural a nivel individual* que se expresa a través de esta novela testimonial no pudo trascender por sí sola a la *memoria cultural a nivel colectivo*, pero permite contrastar su contenido con obras de gran difusión que indudablemente han contribuido a forjar esa memoria cultural.

La película de la primera emigración: *¡Vente a Alemania, Pepe!*, ficción y realidad

¡Vente a Alemania, Pepe! dirigida por Pedro Lazaga en 1970/1971 es la película de referencia sobre la primera emigración española a Alemania y la que ha definido en gran parte la *memoria cultural a nivel colectivo* de españoles que no se marcharon con sus maletas en esos años al país del milagro económico. Pronkevich incluso la califica de «mito cultural de la emigración económica española» (Pronkevich 2021: 56) Fue taquillera por su condición de «comedia sexy celtíbera» (Piñol Lloret 2020: 153) y muy popular en los años del tardofranquismo. El actor Alfredo Landa representaba de forma ideal el tipo del español medio, del mundo rural, machista y con un gran apetito sexual por lo que se mete en una serie de líos y enredos. Ese tipo de comedia, apodada *landismo*, era en general de poco interés estético, pero esta película transporta algo más que esta fachada estereotipada y cómica. Si se eliminan los elementos de la comedia sexy queda un sustrato importante de narrativa sobre la emigración española a Alemania que vale la pena desgranar:

Angelino (José Sacristán), vecino de un pueblo en Aragón, regresa de Alemania de vacaciones en un Mercedes, e impresiona a los aldeanos por su aparente éxito económico en la emigración. Convince a Pepe (Alfredo Landa), que sueña con ahorrar en Alemania para establecerse una vaquería. Llegado a Múnich, el *milagro económico* de Angelino resulta ser una entelequia. Trabaja de simple camarero y pega carteles por las noches. El Mercedes, con el que fue al pueblo, era alquilado. Pepe encuentra un empleo de limpiar ventanas y comparte vivienda en una pensión de la Sra. Müller donde casi solo viven españoles. Entre ellos conoce al médico don Emilio, un republicano exiliado que ve con antipatía la emigración económica. De vez en cuando sale de copas a la *Casa de España*, un bar español, para encontrar compatriotas. Finalmente, el día de Navidad, emocionado por una jota aragonesa emitida por la televisión alemana, decide regresar a su pueblo.

Lo que salta a la vista es la falta de interés de Pepe por el mundo alemán que le rodea. Apenas aprende el idioma ni tampoco busca amistades alemanas (salvo sus torpes intentos de ligar con mujeres alemanas). La única persona con la que se intenta comunicar es su compañero de andamio Hans quien muestra una gran paciencia y empatía a la hora de intentar entender sus balbuceos y gestos. Su perspectiva queda fijada en su pueblo natal. Además, Pepe no tiene

éxito económico. Al contrario, incluso pierde la única vaca que tenía en el pueblo. Y Pepe no es el único. No se muestra a ningún personaje que haya podido realizar sus propósitos. Todos pierden. Pero este mensaje no puede extrañar. La España de 1970 ya no era el país de 1960. España estaba disfrutando de su propio milagro económico. El país se modernizaba visiblemente y la emigración económica se percibía cada vez más como una lacra aunque España dependía de las remesas de los emigrantes para estabilizar su balanza de pagos.

Un personaje central a la hora de captar el ansia de regreso a España es Emilio. Es médico asturiano y exiliado político desde la guerra civil y no quiere regresar a España. Paga un alto precio de enajenación y soledad por ello. Sobre todo desde que su mujer ha muerto. En un momento evoca sus palabras: «¿Por qué tan terco? [...] Nos vamos haciendo viejos. [...] Hemos recorrido medio mundo para nada. Porque siempre hemos ido donde había españoles. Para no estar tan solos. Tenemos que volver. Emilio. Porque a pesar de todo es la única tierra que tenemos.» (Lazaga 1971: min 59). Esa idea de España como tierra prometida, como «arcadia feliz» (Fernández Asperilla 2018: 861) a la que él –como Moisés– no va a llegar, explica su fervor con el que insta a sus conciudadanos a regresar a España lo antes posible. La emigración prolongada es para él una fórmula de fracaso y amargura.

A pesar de ello, la película muestra una versión edulcorada de la emigración. Pepe vive en una pensión y no en un barracón junto a una fábrica como un gran número de los emigrantes españoles de la época (Piñol Lloret 2018: 78). Pero Alemania dista mucho de ser un país de oportunidades. El mensaje clave de la película es: Hay mucha exageración y promesa falsa en la emigración. La estancia es dura. No vale la pena dejar España por eso.

En ese sentido el mensaje central de la película concuerda hasta cierto punto con el de la novela testimonial de Víctor Canicio. El testimonio individual corrobora el relato colectivo. Pedro Nuño ha sabido integrarse funcionalmente en Alemania. Solo ha podido realizar un propósito: ofrecer un futuro profesional para su hijo discapacitado. Fuera de eso transmite una sensación de desengaño, falta de conexión con el mundo alemán y una dependencia de las redes españolas para reducir la soledad. Ese es el ambiente que también se respira en la película de Lazaga aunque paliado con altas dosis de humor. En la *memoria cultural a nivel colectivo* se solidifica

la idea que emigración no significa oportunidad sino sinsabores y soledad.

La segunda ola migratoria durante la crisis a partir de 2008²

La segunda ola migratoria española hacia Alemania comienza cuando estalla la crisis financiera de 2008. En España la tasa de paro entre los jóvenes se dispara y alcanza el cincuenta y seis por ciento en 2013 (Montero Lange 2014: 22). Sin embargo, el gobierno y los medios de comunicación hablan de la generación mejor preparada académicamente y promueven la imagen del español joven, altamente cualificado, que fácilmente puede competir en el mercado de trabajo globalizado. Incluso la excancillera alemana Angela Merkel hizo una famosa llamada en 2011 a jóvenes españoles bien formados a postular por puestos de trabajo en profesiones técnicas para paliar la falta de especialistas (Encinas 2011).

Y muchos españoles siguieron el canto de las sirenas. Entre 2013 y 2017 la población española en Alemania creció entre diez y quince mil habitantes cada año. Entre 2009 y 2021 la población española en Alemania pasó de ciento cuatro mil a ciento ochenta y siete mil, después de un declive de más de cuarenta años (Embajada de España 2021: 9). Sin embargo hay que destacar que la segunda ola es bastante menor en intensidad si se compara con la primera de los años sesenta y setenta del siglo pasado. La emigración hacia el Reino Unido fue bastante más importante que hacia Alemania (Mejón / Romero Santos 2017: 128)

Sin embargo, las cifras de la calidad de empleo muestran una imagen menos halagüeña. Según la agencia europea EURES, los empleos más habituales para emigrantes entre junio 2010 y junio 2011 fueron las siguientes: peones (9200), auxiliares (5130), camareros (5123), cocineros (5122), gobernantas (5121), azafatas (5110), teleoperadores (4220), cajeros (4200), enfermeras (3210) y – al final– titulados (2100) (cf. Piñol Lloret 2020: 398). La mayoría de estos puestos de trabajo se encontraban en el sector servicios y no requerían formación académica. En un sondeo entre españoles en Berlín, el 95,7% de los entrevistados declaró que ocupaban un puesto de trabajo para el que estaban sobre-cualificados. A pesar de

² Para una visión somera sobre la segunda ola migratoria a partir de 2010 ver: Faraco Blanco 2014, Montero Lange 2014, Sánchez Rodríguez 2016.

ello, ganaban más que en España, especialmente los que tenían un contrato de trabajo indefinido (Faraco Blanco 2014: 228). Alemania, para la mayoría, no necesariamente ofrecía una carrera pero ofrecía un sueldo.

Relatos testimoniales de la nueva generación

La literatura testimonial sobre esta nueva emigración no se haría esperar. En 2015 la Universidad de Ratisbona publicó una colección de treinta y dos relatos bajo el título *¿Te has venido a Alemania, Pepe?* en la cual los nuevos emigrantes españoles ofrecen testimonio de su experiencia en Alemania. El título obviamente se inspira en la película de Lazaga y se propone explorar de forma personal y subjetiva cómo han vivido su reciente experiencia migratoria, es decir, que se centra en la *memoria cultural a nivel individual*. Los relatos fueron el resultado de un proyecto de investigación sobre la llamada *Willkommenskultur* o cultura de acogida. Aunque los testimonios, escritos por autores de formación y origen muy diversos, muestran experiencias personales, el conjunto deja vislumbrar un mosaico variopinto de una experiencia colectiva.

Como cabía esperar, en el ámbito de la educación es donde más claramente se ven cambios si se comparan con la generación anterior. En los años sesenta más del noventa por ciento de los emigrantes que se acogieron a la emigración asistida por el IEE habían cursado la escuela primaria seis años o menos. Pepe y Pedro son el prototipo de esa generación. Un porcentaje elevado, pero difícil de cuantificar, eran incluso analfabetos. En 1960 menos del tres por ciento de una promoción en España disponía de estudios a nivel de bachillerato superior o estudios universitarios, y solo entre un seis y siete por ciento había cursado la enseñanza media (Núñez 2005: 165). Un pésimo resultado en comparación con el resto de Europa. Eso ha cambiado radicalmente en 2015. La Ley de Educación de 1969 abrió el camino a la mayoría de españoles a la enseñanza con la famosa EGB. Al mismo tiempo se produjo una expansión de la red de universidades. Además España accedió en 1986 a la Unión Europea lo que permite desde entonces el libre acceso al mercado laboral de cada estado miembro. A pesar de ello, el caso –tan difundido propagandísticamente– del ingeniero industrial español que se integra directamente en el mercado laboral alemán con un salario muy superior al español, es muy minoritario. Entre los treinta y dos relatos se encuentra uno, el de Antonio Termo con su testimonio *Ser aceptado tal y como soy* que

sigue este modelo idealizado. Es ingeniero técnico, domina el inglés y le ofrecen un paquete de incentivos como el pago del traslado. Pero para los demás, la búsqueda de empleo es onerosa e incluso traumática. Se encuentran en un mercado de trabajo fragmentado con empleos precarios, los llamados *minijob*, que permiten ganar hasta 450 Euros mensuales pero no cotizan ni dan derecho a la asistencia sanitaria. Esta vía muy precaria afecta tanto a licenciados universitarios como a emigrantes sin formación profesional. La experiencia de Salvador Ballester (*Entre minijobs y paro en Alemania*), un licenciado en Ciencias químicas por la Universidad de Valencia pasa por un ciclo de prácticas y contratos no renovados y acaba en el paro. La emigración no se ha convertido en la solución de sus problemas. La precariedad en la vida laboral es el destino de todos aquellos que no tengan una formación homologable en Alemania. Pero también hay biografías académicas y laborales adaptadas al país de destino. Ese es el caso de Abraham González García en su relato *Berlín, Bielefeld, Bamberg*. Tras varias estancias de estudios en Alemania obtiene un buen puesto de trabajo. El mundo de la emigración, hoy por hoy, es polifacético y poco previsible.

En ocho de los treinta y dos relatos se hace mención de la primera generación de emigrantes. Incluso en un caso la emigración es una experiencia compartida por padre e hijo, a cuarenta y dos años de distancia. En el relato *Elegí ser emigrante* de Manuel Carrasco, el padre regresa de la emigración alemana justo el día de su nacimiento en 1970. Ahora «me toca a mí emigrar» (Carrasco 2015: 25), resume. Lo hace en un acto consciente y afirmativo, como reacción personal frente a la crisis reinante en España.

Por regla general, se muestra gran respeto por la generación anterior que se puso en camino en circunstancias difíciles. Aleix Mazarro en su testimonio *Tres salidas: tierra, mar y aire* compara su situación de emigrante. Puede permitirse vivir y estudiar en una escuela de idiomas para prepararse a su vida profesional. Es consciente de que su emigración es difícilmente comparable con la de la generación de los sesenta (Sánchez Rodríguez 2016: 223):

Aquellos días pensaba mucho en la generación de emigrantes de la postguerra española. A su lado yo era un niño mimado. Si aquellos héroes fueron capaces de despedirse de su tierra, de su mujer, de sus hijos, si fueron capaces de viajar a Alemania en tren, sin carrera universitaria, sin hablar un idioma extranjero, sin Skype, sin Facebook, sin correo electrónico, sin casi nada, pero con

la obligación de ganar dinero desde el primer minuto para mandarlo a su familia. (Mazarro 2015: 102)

Pero la clave del éxito para la emigración es el acceso a la transculturalidad a través del dominio del idioma alemán. Para Pedro Nuño o Pepe el dominio del idioma era secundario y se supeditaba a sus necesidades puramente funcionales. Sus actitudes frente a la cultura alemana eran negativas. Los emigrantes de 2015, según los relatos, están motivados a aprender bien el idioma si quieren integrarse en el país. La falta del conocimiento del mismo obliga al silencio y a ser ignorado, una experiencia nueva para Eva Escribano en su relato *Silencio Obligado* en el que sufre momentos desagradables al no poder afirmar su personalidad a través del idioma y sentirse aislada. (Sánchez 2016: 217). Aprender a dominar el idioma con naturalidad se percibe como un proceso largo y tortuoso. Todo un reto para José Ramón Gómez Díaz-Rullo (*42 años, uno setenta y cinco de altura, antaño cabello negro, dos o tres (o cuatro) kilos de sobrepeso en Alemania desde septiembre 2010*) el enfrentarse a una lengua que según su opinión «se habla, se escribe y se piensa al revés». Se queja de su «abstrusa gramática», «palabras imposibles que jamás llegaré a dominar.» (Gómez, 2015: 124). Poder dominar el idioma se convierte en una cuestión de orgullo personal. El dominio del idioma es la clave para poder penetrar en el tejido de la sociedad de acogida. El deseo de quererse integrar plenamente en la sociedad de acogida –aunque sea de forma temporal– es mayoritario.

El abanico de experiencias personales es polifacético y variopinto, y difícilmente comparable con la experiencia relativamente homogénea de la generación anterior. Y aunque esa experiencia migratoria dista mucho de ser un éxito rotundo, se vislumbra un intento generalizado de integrarse a la sociedad de acogida. Las *memorias culturales a nivel individual* muestran todo un abanico de experiencias que deberían traducirse en la *memoria cultural a nivel colectivo*.

La película de la emigración reciente: *Perdiendo el Norte* de Nacho G. Velilla (2015) ¿Un fiel reflejo de la nueva emigración?

Cuando en el año 2015 aparece en la cartelera española la película *Perdiendo el Norte* de Nacho.G. Velilla, una comedia sobre la nueva emigración a Alemania, el éxito en taquilla es rotundo. Más de 1,6 millones de españoles la vieron en los cines. El éxito se debía sin

duda al debate sobre la crisis, pero posiblemente también a que la nueva emigración se veía ahora reflejada como la de los años sesenta y setenta en la película de Lazaga. Una nueva oportunidad para plasmar una *memoria cultural a nivel colectivo*, que debería diferenciarse considerablemente de la que fue transmitida en los años setenta del siglo pasado.

Ya en los primeros minutos, el espectador sabe que la experiencia migratoria ha sido un fracaso rotundo para los protagonistas. Y eso, a pesar de haber cursado ambos múltiples carreras en España. Finalmente acaban en un empleo que hubiesen podido obtener también en España:

Pertenece a la generación mejor preparada de la historia, la que iba a poner España en la Champions League de la economía mundial, la que iba a vivir mejor que sus padres, pero que ha acabado viviendo como sus abuelos, emigrando y pagando los platos rotos de Europa. Ahora nos llaman la generación perdida, pero yo sé muy bien donde estoy: trabajando diez horas diarias en un restaurante turco de Berlín del que salgo cada noche oliendo a falafel y preguntándome cómo coño hemos podido llegar a esto. (Velilla 2015: min. 2)

Lo primero que salta a la vista es la ingenuidad con la que los protagonistas emprenden su aventura migratoria. Sin preparación previa, y después de haber visto un programa de televisión que anima a la emigración por las supuestas oportunidades profesionales y los altos salarios, aterrizan en la capital de Alemania. Inmediatamente sus ilusiones se desvanecen al darse cuenta que sus credenciales académicas no encuentran el reconocimiento que se esperaban. La falta de conocimiento del idioma, expectativas exageradas y el desconocimiento de las normas sociales del país son el mayor escollo a la hora de encontrar un buen trabajo. Finalmente ambos se ven obligados a trabajar en un restaurante turco para poder sobrevivir. Es más, Hugo se enreda en su comunicación con sus familiares y su novia en España en una ficción de una emigración exitosa que finalmente cae como un castillo de naipes en una comedia de enredos (Britland 2019: 29-34).

Pero lo que más salta a la vista es su falta de interés por el mundo que les rodea. Salvo los pocos segundos en los que aparecen alemanes en las entrevistas o en intentos frustrados de entablar una comunicación, apenas se percibe que los protagonistas muestran curiosidad por su país de acogida. El especialista en

multiculturalismo Jan Pieter Van Oudhoven definió factores esenciales para poder evaluar si estudiantes internacionales tenían la capacidad de interactuar con la sociedad de acogida. Los factores más importantes eran empatía cultural, es decir la capacidad de entender el comportamiento de personas de diferentes culturas, flexibilidad a la hora de cuestionar estrategias, iniciativa social y estabilidad emocional. (cf. Wassermann 2017: 165). Ni Braulio, ni Hugo muestran esas capacidades esenciales. Los protagonistas crean algo así como un cordón sanitario en torno a su mundo español – turco del restaurante, lo que es una fórmula para el fracaso. En ese sentido no actúan de forma muy diferente que Pepe en la película de Lazaga casi cincuenta años antes. Mantiene tópicos de ese tiempo que, como se ha visto en los relatos de los nuevos emigrantes, han ido evolucionando. La película mantiene en *la memoria cultural a nivel colectivo*, a la que va contribuyendo por el éxito taquillero, que la nueva emigración por motivos económicos sigue siendo una receta para el fracaso y el desengaño. Y eso, como se ha visto, no concuerda con la mayoría de testimonios que componen la *memoria cultural a nivel individual* de los relatos testimoniales.

Pero hay un personaje interesante y mejor diseñado: Andrés, un emigrante español jubilado de la primera generación, interpretado por José Sacristán. Es el único actor que ya había aparecido en la película de Lazaga en 1971. Entonces interpretó el papel de Angelino, el emigrante que regresa al pueblo en un Mercedes e incita a Pepe de acompañarle a Alemania. Como Pepe en la película y Pedro Nuño en la novela de Víctor Canicio, está profundamente decepcionado de su vida. Ve con cierto escepticismo la nueva ola migratoria y no admite comparaciones con su generación: «¿Y sabéis vosotros lo que es necesidad? Yo he venido afinado en un tren, he venido afinado en un barracón, he trabajado doce horas diarias afinado en una fábrica, cuando paséis por algo parecido, sabréis lo que es emigrar por necesidad. Mimados de los cojones.» (Velilla 2015: min 15). Pero lo que más le duele es que España haya olvidado que la pobreza y la emigración forman parte de su historia reciente: «Yo salí de una España que pasaba hambre para volver a otra en la que ni Dios se acordaba de que antes de ser ricos éramos nosotros emigrantes. No hemos aprendido nada, nada de nada. El que olvida su historia está condenado a repetirla.» (Velilla 2015: min 39). Esta última frase cobra una connotación trágica, ya que es diagnosticado con Alzheimer, todo un símbolo de la amnesia colectiva. No carece de ironía que la película critique por un lado la

falta de *memoria cultural a nivel colectivo* de la pobreza que causó la ola migratoria de los años sesenta y setenta del siglo pasado, pero, a la vez, muestra enormes dificultades a la hora de captar la compleja realidad de la emigración de los últimos años.

En síntesis, hay que constatar que la película no es un fiel reflejo de la nueva emigración ya que se encalla demasiado en los tópicos del pasado. El elemento más problemático es la falta de un diálogo intercultural con el país de acogida que hubiese podido cambiar o matizar el mensaje. Aunque la película haya sido taquillera, hay que dudar que sea trascendental para la *memoria cultural a nivel colectivo*, ya que poco añade al mensaje de los años setenta del siglo pasado.

Conclusión

Se ha podido comprobar que los relatos testimoniales muestran claramente una evolución en el desarrollo de la emigración. La emigración de la primera generación era una experiencia colectiva bastante homogénea, lo que no se puede afirmar de los jóvenes que han emigrado a Alemania en los últimos años. Y mientras que la película de Lazaga concuerda bastante bien con las experiencias de Pedro Nuño en la novela testimonial de Víctor Canicio, eso no se puede afirmar de la película *Buscando el Norte*. Mantiene en su mensaje sociológico una continuidad con la película de Lazaga que es difícilmente sostenible, sobre todo por su falta de transculturalidad. Y mientras *¡Vente a Alemania, Pepe!*, no se aleja demasiado de las experiencias vividas individualmente, eso es bastante más cuestionable en el caso de la película *Buscando el Norte*.

Bibliografía

- Assmann, J, Czaplicka, J. (1995) Collective Memory and Cultural Identity. En: *New German Critique* (Spring-Summer) (125-133) Duke University.
- Ballester Maroto, S. (2015) Entre minijobs y paro en Alemania. En: R. Junkerjürgen, et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (41-45) Máquina de las Palabras.
- Britland, J. (2019) La crisis, la risa y catarsis: The 2008 Financial Crash and Comedic Representations of Spanish Emigration.

En: *Hispanic Studies Review* vol 4, No. 1 (16-29) College of Charleston.

- Canicio, V. (1979) *Vida de un emigrante español. El testimonio auténtico de un obrero que emigró a Alemania*, Gedisa.
- Carrasco Barrios, M. (2015) Elegí ser emigrante. En: R. Junkerjürgen et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (25-28) Máquina de las Palabras.
- Embajada de España en Berlín (2021) *Datos estadísticos ciudadanía española en Alemania*
https://www.mites.gob.es/es/mundo/consejerias/alemania/webempleo/es/Espanolesalemania/Datos_estadisticos_de_la_ciudadania_espanola_en_Alemania.pdf
- Erll, A. (2011) *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan
- Encinas, A. (2011) Alemania llama a los nietos de Pepe. En: *El Norte de Castilla* (10 de abril)
<https://www.elnortedecastilla.es/v/20110410/castilla-leon/alemania-llama-nietos-pepe-20110410.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.elnortedecastilla.es%2Fv%2F20110410%2Fcastilla-leon%2Falemania-llama-nietos-pepe-20110410.html>
- Escribano, E. (2015) Silencio obligado. En: R. Junkerjürgen et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (15-24) Máquina de las Palabras.
- Fernández Asperilla, A. (2018) Vente a Alemania, Pepe: una encrucijada de migraciones en la Europa del siglo XX. En: J.M. Núñez Seixas (Ed.) *Historia Mundial de España* (859-865) Destino.
- Faraco Blanco, C. (2014) Neue Migration: Junge Spanier / -innen in Berlin. En: Pfeffer Hoffmann, C. (Ed.): *Arbeitsmigration nach Deutschland. Analysen zur neuen Arbeitsmigration aus Spanien vor dem Hintergrund der Migrationsprozesse seit 1960* (216-241) Mensch und Buch Verlag.
- Gómez Díaz-Rullo, J. R. (2015) 42 años, uno setenta y cinco de altura, antaño cabello negro, dos o tres (o cuatro) kilos de

- sobrepeso en Alemania desde septiembre 2010. En: R. Junkerjürgen et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (121-129) Máquina de las Palabras.
- González García, A. (2015) Berlín, Bielefeld, Bamberg. En: R. Junkerjürgen et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (215-225) Máquina de las Palabras.
- Junkerjürgen, R., Sánchez Rodríguez, J., Bonachera Álvarez, T., Pöppel, H. (Ed.) (2015) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles*. Colección: Máquina de las palabras.
- Lazaga, P. (1971) *¡Vente a Alemania, Pepe!*, blu ray, Divisa (2016), 98 min.
- Mazarro Asensio, A. (2015) Tres salidas: tierra, mar y aire. En: R. Junkerjürgen et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (101-110) Máquina de las Palabras.
- Mejón, A., Romero Santos, R. (2017) Perdiendo el Norte: una brújula para la crisis. En: Mecke, J.; Junkerjürgen, R., Pöppel, H. (Ed..) *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos* (125-137) Iberoamericana, Vervuert.
- Montero Lange, M. (2014) Innereuropäische Mobilität am Beispiel der neuen spanischen Arbeitsmigration nach Deutschland. En: Pfeffer Hoffmann, C. (Ed.): *Arbeitsmigration nach Deutschland. Analysen zur neuen Arbeitsmigration aus Spanien vor dem Hintergrund der Migrationsproyesse seit 1960* (18-109) Mensch und Buch Verlag.
- Muñoz Sánchez, A. (2012) Una introducción a la historia de la República Federal de Alemania (1960-1980). En: *Iberoamericana XII*, 46, (23-42) Vervuert Verlag.
- Núñez, C. E. (2005) Educación. En: Carreras, A., Tabanell, X. (Ed.) *Estadísticas históricas de España, siglos XIX-XX, I* (155-244) Fundación BBVA.

- Piñol Lloret, M. (2020) *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine*. Sans Soleil Ediciones.
- Piñol Lloret, M. (2018) L'emigració espanyola vers Europa a través del cinema: entre la realitat i la ficció. En: *Segle XX Revista catalana d'història*, 11, (67-90) Universitat de Barcelona
- Pronkevich, O. (2021) La emigración económica de los españoles a Alemania en los años 1960-1974 desde la perspectiva del cine y la televisión. En: *Estudios Culturales Hispánicos* 2 / 2021 (49-71) Universidad de Ratisbona.
- Sánchez Rodríguez, J. (2016) Die neuen spanischen Immigranten als Kulturvermittler. En: J. Mecke y H. Pöppel (Ed.) *Entre dos aguas, Kulturvermittler zwischen Spanien und Deutschland*. (249-253) Edition tranvia / Varlag Walter Frey
- Sanz Díaz, C. (2009) Un atajo al país del milagro económico. La emigración irregular de españoles a la República Federal de Alemania durante el franquismo. En: L.M. Calvo Salgado, I. López Guil, V. Ziswiler, C. Albizu Yeregui (Ed.) *Migración y exilios españoles en el siglo XX* (127-156) Iberoamericana.
- Sevillano Canicio, V. (2014) Der Bildungserfolg der spanischen Migrant/-innen in Deutschland, ein Zufall? Eine Einführung in die Unterstützungsnetzwerke und ihre Akteure (1960-1990). En: C. Pfeffer-Hoffmann, (Ed.): *Arbeitsmigration nach Deutschland. Analysen zur neuen Arbeitsmigration aus Spanien vor dem Hintergrund der Migrationsprozesse seit 1960* (358-398) Mensch und Buch Verlag.
- Sevillano Canicio, V. (2019) Transculturalidad en relatos recientes y en los de primera generación de emigrantes españoles en Alemania. En: C. Luna Sellés, R. Hernández Arias (Ed.): *Migraciones en las literaturas y culturas hispano-americanas* (1003-1020) Peter Lang.
- Termo Beneito, J. A. (2015) Ser aceptado tal y como soy. En: Junkerjürgen, Ralf et al. (Ed.) *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (227-231) Máquina de las Palabras.

Velilla, Nacho (2015) *Perdiendo el Norte*, blu ray, Warner Bros, 102 min.

Wassermann, M. (2017) A psychological perspective on adjustment of recent immigrants from Southern Europe in Germany. The correlation of adjustment with return intentions and personality predispositions for successful adjustment. En: B. Glorius, J. Dominguez-Mujica (Ed.) *European Mobility in Times of Crisis*. (161-190) transcript Verlag.