

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Interculturales de la Universitat Jaume I - Volumen 32 - Noviembre 2023

El autor y sus máscaras:
estudios sobre autorías,
avatares e imposturas

The author and his masks:
studies on authorship,
avatars and impostures



ISSN: 1697-7750
e-ISSN: 2340-4981

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I - Volume 32 - November 2023

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION

Equipo editorial / *Editorial team*

DIRECCIÓN / EDITORS

Dr. Ignasi Navarro i Ferrando, Universitat Jaume I – ignasi.navarro@uji.es
Dr. Jorge Martí Contreras, Universitat Jaume I – jmarti@uji.es

COORDINACIÓN DEL MONOGRÁFICO / GUEST EDITORS

Dr. Daniel Escandell Montiel, Universidad de Salamanca – danielescandell@usal.es
Dra. Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid – carmen.moran@uva.es

SECRETARÍA DE REDACCIÓN / BOOK REVIEW EDITOR

Dra. Adéla Kot'átková, Universitat Jaume I

CONSEJO ASESOR / ADVISORY BOARD

Dra. Freda Chapple, University of Sheffield, Reino Unido
Dra. Marianna Chodorowska-Pilch, University of Southern California
Dr. Humberto López Morales, Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española
Dr. Santiago González Fernández-Corugedo, Universidad de Oviedo
Dr. Giuseppe Grilli, Università degli studi Roma Tre
Dr. Emilio Ridruejo Alonso, Universidad de Valladolid
Dr. Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez, Universidad de La Rioja
Dra. Carmen Silva Corvalán, University of Southern California
Dr. Hernán Urrutia Cárdenas, Universidad de Deusto y Universidad del País Vasco

COMITÉ DE REDACCIÓN / REVIEW EDITORS

Dra. Marta Albelda Marco, Universitat de València
Dr. Antonio Ballesteros González, Universidad de Castilla-La Mancha
Dra. María José Coperías Aguilar, Universitat de València
Dr. Eladio Duque Gómez, Universidad Complutense de Madrid
Dra. Montserrat Esbrí Blasco, Universitat Jaume I
Dra. María José Gámez Fuentes, Universitat Jaume I
Dr. Luis Pablo Núñez, Universidad de Granada
Dra. María del Pilar Moliner Marín, Universidad de Salamanca
Dr. Santiago Posteguillo Gómez, Universitat Jaume I
Dra. Elizabeth Russell, Universitat Rovira i Virgili
Dra. Adoración Sales Salvador, Universitat Jaume I
Dra. Salomé Sola-Morales, Universidad de Santiago de Chile
Dr. Fco. Javier Vellón Lahoz, Universitat Jaume I
Dr. José Ramón Prado Pérez, Universitat Jaume I
Dra. Mercedes Sanz Gil, Universitat Jaume I

<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr>

**CULTURE, CULTURA,
LANGUAGE LENGUAJE
AND REPRESENTATION Y REPRESENTACIÓN**

Linguistic Studies Journal
of Universitat Jaume I
Volume 32 – Noviembre 2023

Revista de Estudios Lingüísticos
de la Universitat Jaume I
Volumen 32 – November 2023

**El autor y sus máscaras. The author and their masks.
Estudios sobre autorías, Studies about authories,
avatares e imposturas avatars and impostures**

**UJI UNIVERSITAT
JAUME I**

Esta publicación es resultado de los proyectos PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI) y PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

© Del text: els autors i les autores, 2023

© D'aquesta edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2023

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions

Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Centrals. 12071 Castelló de la Plana

<http://www.tenda.uji.es> e-mail: publicacions@uji.es

ISSN: 1697-7750

e-ISSN: 2340-4981

Dipòsit legal: CS-34-2004

Financiado por el proyecto PREVC/2023/07 del vicerrectorado de investigación de la Universidad Jaume I

Funded by the PREVC/2023/07 project of the research vice-rectorate of the Universitat Jaume I

Finançat pel projecte PREVC/2023/07 del vicerectorat d'investigació de la Universitat Jaume I



Reconocimiento-CompartirIgual BY-SA

Este texto está sujeto a una licencia Reconocimiento-CompartirIgual de Creative Commons, que permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra siempre que se especifique la autoría y el nombre de la publicación incluso con objetivos comerciales y también permite crear obras derivadas, siempre que sean distribuidas con esta misma licencia, <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>

Índice / Contents

Artículos / Articles

- 7 Presentación
DANIEL ESCANDELL-MONTIEL y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
- 13 La bifurcación de la identidad en la escritura femenina. Visibilizar para coeducar
EVA ÁLVAREZ RAMOS
- 39 El anti-autor como turista visual: la obra ilimitada de Javier Aguirre
VICENTE J. BENET
- 55 Enric Marco: los avatares del impostor que retrató Javier Cercas
DANIEL ESCANDELL-MONTIEL
- 69 Posmemoria y autoficción en el documental español actual sobre la Guerra Civil y el franquismo
IVÁN GÓMEZ GARCÍA
- 87 En el principio era la máscara. Análisis cuantitativo del uso de fragmentos en *Juan de Mairena* (1936) de Antonio Machado
GUILLERMO GONZÁLEZ PASCUAL
- 103 «Identidad de marca» del Mircea Cărtărescu español
MIHAI IACOB
- 117 Tras las huellas del 'yo': reescrituras autobiográficas en los manuscritos de Miguel Delibes
MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
- 131 *Instagramers Z: bildung* virtual, identidades lectoras y literacidad crítica en *Lola Vendetta* de Raquel Riba Rossy
BELÉN MATEOS BLANCO

- 147 La voz interior y su relación cognitiva con la voz autorial en la narrativa contemporánea en español
VICENTE LUIS MORA
- 167 Borges y Bioy Casares: sus colaboraciones literarias a la luz de la estilometría
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
- 185 El autor como dispositivo de distinción: lógicas y paradojas del régimen de singularidad
AINA PÉREZ FONTDEVILA
- 203 La cuestión de la autoría en las *novelas* de Miguel de Unamuno
LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS
- 219 Detrás de máscaras y avatares: la voz encarnada y conectada de Remedios Zafra en sus textos
ISABELLE TOUTON
- 237 **Autores / Authors**
- 239 **Estadísticas / Statistics**

Artículos / Articles

Presentación

Desde finales de los años 60, Roland Barthes, Michael Foucault y Jacques Derrida extendieron, como es sabido, el certificado de defunción del autor. Algunas de las razones que sustentan su deconstrucción de la categoría autorial justifican ese exceso. Desde luego, era muy conveniente desplazar, con Barthes, el objeto de interés de la literatura del autor al texto y al propio proceso y resultado de la escritura; reparar, con Derrida, en los sobreentendidos falogocéntricos de nuestra cultura y cosmovisión, que condicionan una concepción de la literatura, y de categorías como autor o *paternidad* autorial deudoras de tales sobreentendidos y quizá contingentes (aunque difícilmente sorteables). Finalmente, es irreprochable el razonamiento foucaultiano acerca de la solidaridad entre la noción del autor individual y el fundamento legal de la persona jurídica y fiscal beneficiada de los derechos de autor en una sociedad capitalista donde la escritura (y específicamente el libro) es un bien que reporta un rendimiento económico y donde la ley, aliada de dicho sistema económico, lo respalda. Nada que objetar a estas estimulantes advertencias que instaban a revisar un concepto –el de autor– quizá excesivamente adocenado desde los supuestos de la modernidad. O una sola cosa que objetar, no tal vez a los *autores* (que lo son, y jamás pasó por sus cabezas no serlo) de estas proposiciones, sino a quienes las tomaron por un punto de llegada definitivo. La “muerte del autor” no deja de ser un episodio más, y no el último, del devenir de esta categoría literaria que hoy –a pesar de la crisis del sujeto y de la subjetividad a la baja propia de la posmodernidad o quizá precisamente por ello– recibe una elevada cuota de atención entre los especialistas y entre los lectores. Prueba de ello es la constancia con la que han venido publicándose desde los años 90 indagaciones sobre el autor: Bonnet (1985), Díaz (1993), Burke (1998), Pérez Parejo (2004), Bennet (2005), Díaz (2011), Meizoz (2014), Zapata (2014), Bonnet (2016), Díaz (2016), Pérez Fontdevila y Torras (2016 a y 2016b), entre otros.

Como afirman Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés en el libro colectivo *Los papeles del autor/a*: «[...] la (des)aparición del autor es tan sólo uno de los capítulos de su biografía [...]» (2016: 12). Este volumen es una de las pruebas de que en los últimos años bastantes voces han reclamado volver de nuevo sobre el autor como instancia fundamental del hecho literario. En él, diversos estudiosos analizan las formas que el autor ha encontrado para sobrevivir o revivir, y que pasan por la espectacularización o la *performance*, actitudes para las que la televisión, primero, y los medios digitales, después, han resultado ser medios y escenarios perfectos.

Esta postura matiza la de quienes consideran que Internet más bien ha contribuido a disolver la categoría autorial. Entre los defensores de esta última idea se encuentra Pérez Parejo (2004), quien lleva a cabo una revisión de los enfoques posestructuralistas sobre el autor, y considera que Internet es quizá el último paso de esa desaparición, por cuanto ha conducido a una «democratización de la autoría» en la que «poco importa el prestigio del nombre propio del autor a la hora de poder publicar en internet», y que «el lector se convierte en el verdadero artífice de la obra y muestra definitivamente su vasto poder», hasta el punto de que «se produce definitivamente el traspaso de poder entre autor y lector» (2004). Aunque muchas de sus apreciaciones son certeras (y todas sugerentes), creemos que más que una desaparición del autor, el escenario de Internet nos muestra una tensión permanente entre las flaquezas de la autoría y la resistencia a desaparecer, que a veces se resuelve en sorprendentes mutaciones.

En la actualidad, la vitalidad del autor continúa vigente en el ámbito legal, que debe enfrentarse a las nuevas condiciones de producción y transmisión del medio digital. Cierto que este sería aún un concepto de la autoría como figura económica y jurídica ya

impugnada por Foucault, pero no es probablemente un concepto tan extraliterario como pueda parecer a primera vista (desde luego, Cervantes o Lope no se consideraban menos autores porque la paternidad de sus obras se encontrase al socaire de unas leyes que aún no contemplaban la propiedad intelectual o los derechos de autor como en la actualidad).

Uno de los síntomas de esta resurrección del autor –o de su regreso como *revenant* (véanse al respecto Burke 1998, Díaz 1993 y 2016, o Bonnet 1985 y 2016)– es la fortuna casi obsesiva de la autoficción como forma de escritura y como clave de lectura. Ambas se retroalimentan, pues el desarrollo de los estudios sobre autoficción, incentivado por la proliferación de obras que invitaban a ser leídas desde esa perspectiva, ha sido, a su vez, poderoso acicate para que nuevas obras se inscriban bajo tal marbete, o para que obras anteriores sean leídas bajo esa nueva luz.

Otro síntoma, no menos claro, de la vitalidad del autor como foco de nuestra concepción de la escritura, es el actual desarrollo de los estudios estilométricos. Retomando de nuevo los argumentos de Roland Barthes, sobre la muerte del autor, es cierto que a la noción de autoría derivada de los textos bíblicos (inspirados por la divinidad y cuya interpretación estaba estrictamente limitada) ha sucedido una idea totalmente diferente, donde la instancia autor, en caso de existir, es la que construye el lector mediante un trabajo de exégesis estilística, de manera que no será ya el autor quien produzca el texto, sino el texto el que dé origen a la entidad *autor*, creado este por su escritura, que funciona como máscara tras de la que se oculta el individuo real, inalcanzable. Si el autor está ya únicamente en el texto, será el estudio estilístico de este el que arroje luz sobre el autor. En pos de él, han surgido numerosos estudios basados en el rastreo de la “huella lingüística” de cada individuo, que en los textos literarios viene a ser un ADN del texto que certifica la paternidad autorial –y podríamos decir la maternidad, pero creemos conveniente incidir sobre uno de los supuestos, nada irrelevante, sobre los que nuestro imaginario cimenta la autoría (véase a este respecto Pérez Fontdevila, 2019). Durante las últimas dos décadas se han desarrollado extraordinariamente los trabajos que mediante la cuantificación de *function words* y otros marcadores de estilo, pueden estudiar casos particulares de autoría discutida, pero que, más allá del objetivo particular que cada uno de ellos se fije, afianzan la idea del texto como emanación personal del autor, reflejo suyo.

Por otra parte, nunca como hasta ahora hemos asistido a la multiplicación exponencial de la presencia de los autores: en fotografías (a menudo *selfies*), medios en papel, paratextos, páginas web, talleres, redes sociales... Cada uno de estos elementos es una tesela que sumar a un retrato cada vez más patente, pero, simultáneamente, cada vez más poliédrico y en cierta manera más confuso. Una verdadera “producción de presencia” del autor (Escandell Montiel, 2016) que tiene que ver tanto con las condiciones de producción, consumo y prosumo de la literatura como con una ansiedad de la (auto)afirmación. Sin embargo, todos estos elementos externos a la obra se integran en una noción de obra expandida que rebasa de manera clara los límites canónicos del texto, y que viene a confluír con los problemas que, más allá del ámbito literario, circundan a la propia noción de identidad en estos tiempos de avatarización (Escandell Montiel, 2016).

El monográfico que aquí presentamos pretende ofrecer un panorama amplio de los problemas que a día de hoy circundan una noción como la de autoría.

Así, Pérez Fontdevila lleva a cabo una aproximación teórica a la cuestión, tomando en cuenta cómo la oposición singularidad/comunidad ha atravesado la construcción de la autoría.

Vicente Luis Mora, por su parte, analiza los conflictos y tensiones entre las diferentes instancias textuales que se combinan en algunas obras narrativas a través de

técnicas como el monólogo interior, el juego de voces (incluso gramaticales), o el uso intencionado de los paratextos.

En este sentido, es preciso reivindicar la modernidad de Miguel de Unamuno al plantear la autoría como un complejo entramado de (id)entidades que se superponen, se borran, debaten entre sí o se ficcionalizan, sometiendo la noción de autor (tanto el autor implícito como el personaje histórico y público de Unamuno) a una ironía implacable y profundamente desestabilizadora. Las estrategias mediante las que lo lleva a cabo son estudiadas por Lidia Sánchez de las Cuevas.

La contribución de Martínez Deyros sobre la génesis textual de *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), de Miguel Delibes, nos lleva a reflexionar sobre la importancia de la materialidad de la escritura (esto es, de los manuscritos), en tanto que manifestación y huella *patrimonial* que contribuye a la mitología del autor.

El análisis cuantitativo de los textos, que González Pascual propone para el caso de Juan de Mairena y Carmen Morán Rodríguez para las obras escritas en colaboración por Borges y Bioy Casares, nos sitúa ante la escritura como huella autorial que acaso trascienda las máscaras, las imposturas y los juegos a cuatro manos.

La importancia del género (*genre*) y el género (*gender*) están presentes en el análisis que lleva a cabo Isabelle Touton a partir de los ensayos de Remedios Zafra: se analizan los efectos enmascaradores de las pantallas y de la ficción, pero también sus posibilidades como resistencia a las máscaras de las identidades cotidianas, no menos enmascaradoras, y tal vez más *alienantes*.

Eva Álvarez Ramos indaga en el problema de ser *autora* en un campo cultural donde la categoría imperante es la de *autor*, estudiando el uso de los seudónimos entre escritoras de lengua española desde el siglo XVIII hasta la actualidad como formas de legitimación que han dado pie, en algunos casos, a una escritura bifurcada.

El uso de las redes sociales, y particularmente de Instagram, como medio de difusión de la obra, pero también de proyección de una identidad autorial, es estudiada por Belén Mateos Blanco a partir del ejemplo de la dibujante, ilustradora y autora de cómics Raquel Riba Rossy y su alter ego virtual Lola Vendetta.

Cuestión de sumo interés es el funcionamiento de una “identidad de marca” del autor como un *ethos* cambiante, una marca comercial sujeta a constantes renegociaciones. Esto es patente en el caso de los escritores con difusión internacional en otras lenguas, cuya identidad se reajusta para los nuevos mercados. Mihai Iacob, a partir de la cobertura paratextual y del concepto de “narraciones de la carrera” estudia este fenómeno para el caso del rumano Mircea Cărtărescu en su trayectoria dentro del campo cultural español.

La generación de identidades impostadas/impostoras, y su tematización en la narrativa contemporánea, es el objeto de análisis del trabajo de Daniel Escandell Montiel a partir de *El impostor* (2014), de Javier Cercas. El controvertido caso de Enric Marco (quien se inventó toda una biografía como superviviente del Holocausto) se analiza como ejemplo de identidad sujeta a múltiples y diferentes elaboraciones, efectuadas por uno mismo (el propio Marco) o por otros (Cercas).

La presencia de la huella autorial se hace también patente en el cine de formas heterogéneas y sorprendentes. Iván Gómez García considera su presencia en el documental, cuya supuesta objetividad es más que problemática. Para ello, estudia la incursión del yo discursivo en tres documentales españoles sobre la Guerra Civil: *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasiera, 2015), *Canción a una dama en la sombra* (Carolina Astudillo Muñoz, 2021) y *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018).

Por último, Vicente José Benet Ferrando presenta un yo autorial escindido en dos líneas de producción cinematográfica diferentes y hasta contrapuestas: el donostiarra Javier Aguirre (1935-2019), quien compaginó la dirección de películas comerciales con

la realización de una serie de películas de carácter experimental e independiente, a las que se refirió con el término “anticine” (que dará también título a su libro de 1972, en el que expone su propuesta). Benet plantea la articulación de estas dos facetas, la de director convencional y la de (anti)autor, en su periodo de mayor creatividad (1960-1985), y las estrategias discursivas y expresivas mediante las que Aguirre aborda el Desarrollismo en su heterogénea producción.

En definitiva, el presente número monográfico aborda una cuestión crucial en la contemporaneidad, como es la de la conciencia autorial y su expresión en el discurso, sea este narrativo, poético o cinematográfico. Para ello llevamos a cabo primeramente una aproximación teórica, y a continuación ofrecemos el análisis concreto de una serie de casos que plantean –como se podrá ver, de modos muy distintos— las huellas del autor en sus obras: huellas materiales (manuscritos, imágenes), huellas discursivas (el idiolecto en obras colaborativas, o en obras firmadas con heterónimos o seudónimos; la incursión del yo en *film*) o huellas paratextuales (en los peritextos, epitextos, redes sociales, etcétera).

DANIEL ESCANDELL MONTIEL (Universidad de Salamanca)

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ (Universidad de Valladolid)

Editores del monográfico

El autor y sus máscaras: estudios sobre autorías, avatares e imposturas

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland (1968). «La Mort de l’auteur». *Mantéia*, 5: 61–67.
- Barthes, Roland (1987 [1968]). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Paidós. 65–71.
- Bennett, Andrew (2005). *The Author*. Routledge.
- Bonnet, Jean-Claude (1985). «L’Écrivain comme fantasma». *Poétique*, 63, sept. 1985.
- Bonnet, Jean-Claude (2016). «El fantasma del escritor». En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *Los papeles del autor-a: marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 307–342). Arco Libros.
- Burke, Seán (1995). *Authorship from Plato to the Postmodern. A reader*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Burke, Seán (1998). *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivism in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh Press.
- Díaz, J.-L. (1993). «L’écritain comme fantasma». En C. Coquio y R. Salado (cords.), *Barthes après Barthes, une actualité en question*, (pp. 77–87). Presses Universitaires de Pau.
- Díaz, J.-L. (2011). *L’homme et l’oeuvre*. Presses Universitaires de France.
- Díaz, J.-L. (2016). «Muertes y renacimiento del autor». En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *Los papeles del autor-a: marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 55–77). Arco Libros.
- Escandell Montiel, Daniel (2016). *Mi avatar no me comprende*. Delirio.
- Foucault, Michel. 1969. «Qu’est-ce qu’un auteur?». *Bulletin de la Société française de philosophie*, LXIV: 73–104.
- Meizoz, Jérôme (2014). «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor». En Juan Zapata (ed.), *La invención del autor: nuevas aproximaciones*

- al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial* (pp. 85–96). Universidad de Antioquía.
- Meizoz, Jérôme (2015). *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*. Trad. Juan Zapata. Universidad de Los Andes, Ediciones Uniandes.
- Pérez Parejo, Ramón (2004). «La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de la anonimidad en Internet», *Espéculo*, 26.
- Pérez Fontdevilla, Aina, y Meri Torras Francés (2016a). «Hacia una biografía del concepto de autor». En Aina Pérez Fontdevilla y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 11–51). Arco Libros.
- Pérez Fontdevilla Aina, Meri Torras Francés (eds.) (2016b). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco libros.
- Zapata, Juan (comp.) (2014). *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Universidad de Antioquía.

Álvarez Ramos, Eva (2023): La bifurcación de la identidad en la escritura femenina. Visibilizar para coeducar.
Cultura, Lenguaje y Representación, Vol. XXXII, 13–37
ISSN 1697-7750 · E-ISSN 2340-4981
DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/clr.6820>

La bifurcación de la identidad en la escritura femenina. Visibilizar para coeducar

Bifurcation of identity in female writing. Make visible to co-educate

EVA ÁLVAREZ RAMOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-09-01

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-12

RESUMEN: El problema de autoría, cuando hablamos de literatura femenina, redonda en un proceso metamórfico que obliga a las escritoras a adoptar una identidad ausente. El posicionamiento gregario de la mujer, así como la reducción de su área de movimiento, la aleja, desde el ridículo y la infravaloración de actos creativos, entre ellos la escritura. Se reclama, por tanto, una tarea investigadora de excavación para sonsacar los plausibles motivos de la identidad bifurcada y las herramientas empleadas para ello. El objetivo de este trabajo es presentar los resultados de un análisis documental llevado a cabo sobre el uso de seudónimos en escritoras en lengua castellana desde el siglo XVIII hasta la actualidad para poder responder a las causas, formas y funciones de la confluencia de la otredad en el ámbito de la escritura femenina. Todo ello con la intención de reconstruir la realidad de un mundo sesgado bajo la mano patriarcal, que faculte la creación de un canon real e igualitario que contribuya a visibilizar a la mujer, a eliminar la desigualdad y a mostrar referentes y modelos.

Palabras clave: revisión documental, escritura femenina, seudonimia, identidad oculta, coeducación.

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/ y del proyecto PID2020-113343GB-I00 (Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX), financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento.

ABSTRACT: The problem of authorship, when we talk about women's literature, results in a metamorphic process that forces women writers to adopt an absent identity. The gregarious positioning of women, as well as the reduction of their area of movement, distances them, from ridicule and undervaluation, of creative acts, including writing. A research task of excavation is therefore called for in order to unearth the plausible reasons for the bifurcated identity and the tools used to do so. The aim of this paper is to present the results of a documentary analysis carried out on the use of pseudonyms by Spanish language women writers from the 18th century to the present day in order to answer the causes, forms, and functions of the confluence of otherness in the field of women's writing. All of this with the intention of reconstructing the reality of a world biased under the patriarchal hand, which enables the creation of a real and egalitarian canon that contributes to making women visible, eliminating inequality, and showing references and models.

Key words: documentary review, female writing, pseudonym, hidden identity, coeducation.

1. INTRODUCCIÓN

El seudónimo es muy necesario a toda mujer que escriba y mucho más si es española. La prevención con que se mira a las escritoras es muy grande y solo desaparece si estas se dedican a escribir crónicas de moda, o cuentos de niños, pero si intentan obras serias vuelve a reaparecer y la crítica apasionada y satírica se ceba despiadadamente. (López Venegas 1904: 416)

El papel gregario reservado, desde largo a la mujer, ha redundado, en muchas ocasiones, en una minoración de su presencia en el ámbito público y otras tantas en el borrado de sus huellas genealógicas. La instauración de regímenes patriarcales conlleva un uso 'al gusto' de lo femenino y su identidad; una denigración en ránkines que afianza la limitación en su valoración respecto al hombre. La negación viene apoyada por el oxímoron de la excelencia: se les hace ver su supremacía en áreas lejanas al pensamiento falocéntrico como las de los cuidados o la educación (Albisetti, 1989; Preston, 1993)²; así como sus altas cualificaciones, ya reseñadas por Rousseau, para simpatizar y complacer: «la mujer está hecha especialmente para agradar al hombre» (1998: 535). La labor, por consiguiente, del varón es la defensa a ultranza de los privilegios ganados. Se priva al género femenino de las oportunidades brindadas al masculino, cercenando la autonomía y reforzando su dependencia y debilidad frente a los elegidos: los hombres.

El valor jerárquico atribuido socialmente a los sexos resulta complicado de extirpar del sentir y valorar común. Se han creado diversas relaciones asimétricas entre lo masculino y lo femenino, oponiendo las características asignadas a cada uno de los

² Por poner algún ejemplo, tal y como recogen los datos extraídos del Ministerio de Educación y Formación Profesional (2019: 45) la distribución, según el sexo, del profesorado de Educación Primaria se corresponde con un 81.4 % de mujeres frente a un 18.6 % de hombres. En la de Infantil, por su parte, encontramos un 97.6 % de mujeres y a un 4 % de hombres (Álvarez Ramos et al., 2021: 300). De igual modo, es preciso reseñar que el ascenso de la mujer en el área educativa fue provocado por el abandono progresivo de la misma por parte de los hombres, al ser demandados por la incipiente industrialización (Schmuck, 1987).

géneros y estimando en mayor grado las atribuidas a los hombres con menoscabo de las adscritas a las mujeres (Arat, 2007). Para Bourdieu, por ejemplo, «La fuerza especial de la sociodicea masculina procede de que acumula dos operaciones: legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada» (2000: 37). Diversos estudios afianzan la inseguridad femenina, así como su predisposición a infravalorarse con respecto al hombre, tal como el publicado por Bian, Leslie y Cimpian en la revista *Science* en 2017. Resulta ineludible poner en evidencia, el sexismo imperante de las culturas para combatir así los prejuicios e instaurar regímenes más equitativos (Servén Díez, 2008).

2. EDUCACIÓN, CANON LITERARIO E IDENTIDAD FEMENINA

Acreditar la discriminación genérica histórica, los recursos con los que contaban las mujeres para poder formar parte del espacio vetado y dar voz, a posteriori, a aquellas que velaron su identidad es tarea obligatoria para «descolonizar el canon del patriarcado» (Zavala, 1993: 28). Las lecturas que se dan sobre la literatura escrita por mujeres suelen estar distorsionadas en unos casos (tras el paso por el tamiz de la crítica androcéntrica) y silenciadas en otros, con la gran exclusión de muchas de ellas (Robinson, 1998). Trabajos realizados en los últimos años como los de Moreno (1987), Heras (1987), Espigado (2004) o López Navajas (2011) manifiestan, por ejemplo, la escasa presencia de la mujer en los textos escolares ahondando en ese sexismo inserto en los currículos escolares.

esta exclusión –que para las mujeres supone una ausencia de referentes que fragiliza su situación social y perpetúa las desigualdades– es una grave carencia colectiva porque, al desconocer la memoria y el saber de las mujeres, toda la sociedad pierde parte de su acervo cultural y cuenta con menos recursos para comprender el presente y proyectar el futuro.

(López Navajas, 2011: 282)

La consecución de dicho objetivo va más allá de la visibilización de la mujer y su consiguiente valoración: trae consigo una reconceptualización de lo femenino y lo masculino en pro de la no discriminación y la igualdad de oportunidades por razón de sexo. Ignorar e infravalorar la contribución de las mujeres en todos los ámbitos sociales dificulta que las niñas se empoderen al verse identificadas con los modelos de los textos educativos. De igual modo, permite que los niños observen dentro de la normalidad los roles mostrados.

De ahí, la imperiosa necesidad de mostrar qué camino tuvieron que transitar las mujeres en su lucha por demostrar sus capacidades intelectuales y creativas, qué salvoconductos tuvieron que conseguir y a través de qué herramientas.

3. LA ESCRITURA EN LA SOCIEDAD PATRIARCAL

Una revisión somera y superficial del panorama histórico-social nos muestra un solar árido y saqueado³. La infravaloración de la escritura femenina como resultado de la herencia de ideas preconcebidas y asentadas en la sociedad androcéntrica (Moreno, 2003) abunda, además, en el lastre de producciones inseguras, respaldadas por la autoridad masculina y encharcadas de un claro complejo de inferioridad, donde es común, además,

³ Bien es cierto que en los últimos años han surgido distintos estudios que se han propuesto urbanizar el páramo femenino en todos los ámbitos. Dentro de la literatura destacan las publicaciones realizadas por Nelken (1930), Serrano y Sanz (1975), Zavala y Díaz Diocaretz (1993-2000), Montejo y Baranda (2002), Caballé (2004) o Arriaga (2007), entre otros.

solicitar el beneplácito del lector, pedir excusas, justificar que las licencias literarias nunca han sido en detrimento del abandono del hogar y los cuidados al marido y a los hijos (como sucede a lo largo de los siglos XVIII y XIX) y, finalmente, terminar muchas de ellas despersonalizadas con firma anónima o bajo seudónimo (Ruiz Guerrero, 1996).

Existe una mala reputación de las capacidades intelectuales femeninas y una noción falocéntrica de la creatividad (Moi, 1999), reservada en exclusiva a los hombres, según la cual «The artist's most essential quality is masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks men from women, the begetting of one's thought on paper, on verse, or whatever the matter is [...]. The male quality is the creative gift» (Gilbert y Gubar, 1984: 3). Conciencia que se extiende a la consideración de una falta total de intelecto:

Los padres que quisieran gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras han de procurar que nazcan varones, porque las hembras, por razón de la frialdad o humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo. Solo vemos que hablan con alguna apariencia de habilidad en materias livianas o fáciles... Pero metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades hemos probado atrás que contradicen el ingenio y la habilidad.

(Huarte de San Juan, 1977: 331)

Aquellas que consiguen su objetivo se exponen al señalamiento y el escarnio y se ven sumergidas en los estereotipos comunes aplicados a la mujer escritora: la excentricidad y la locura. Han de sobreponerse a un rechazo social doble, el sufrido como mujer y el padecido por intelectual «que afronta el conflicto de poder realizarse como escritora sobrellevando al mismo tiempo el conflicto social» (Moreno, 2003: 290).

3.1. SEUDONIMIA Y OCULTACIÓN DEL YO

Diversa es la bibliografía que gira en torno a la enmascaración del yo. Desde los compiladores que ofrecen listados alfabéticos de seudónimos en el ámbito hispánico, tales como las obras de Ponce de León y Zamora Lucas (1942), la de Rogers y Lapuente (1977), la de Scarone (1942) y la del Banco de la República relativa a autores uruguayos y colombianos (1960) respectivamente; la de Labandeira Fernández (1982 y 1983) o la de Maxiriath⁴ (1904). Menos generalistas y dentro de la esfera que nos ocupa se encuentran los trabajos de Romero López (2011 y 2013), Almodóvar Martín (2004) y Caso (2005). La necesidad de profundizar en este tipo de estudios es imperante y quedará manifiesta cuando presentemos los datos que avalan los vacíos cognoscitivos dentro del campo de la seudonimia en la escritura femenina. No solo por la pericia a la hora de esconder su nombre, sino por la falta de investigaciones que aporten otros datos más allá de la persona que se oculta tras la firma visible.

Esconder la identidad era un paso insoslayable para la mujer que ansiaba salvaguardar la voz literaria públicamente (Romero López, 2011). Les faculta la entrada en un mundo asfixiantemente masculino a la par que les concede la palabra protegiendo su integridad. Pero son muchas las razones que llevan, en uno u otro género, a optar por disfrazar la identidad. Rogers y Lapuente (1977: 28–29) ofrecen una lista somera de ellas: protección contra vejaciones religiosas o políticas (podríamos incluir las genéricas), por modestia, para salvaguardar la dignidad, por falta de confianza, por búsqueda de mayor

⁴ Seudónimo empleado por Eugenio Hartzenbusch.

prestigio, para evitar perjuicios a otros, por timidez o miedo, por deseo de notoriedad, por razones estéticas, por antojo, por satirizar, por escribir subliteratura o para evitar responsabilidades, entre algunas otras. A pesar de que todas pueden ser aplicadas en el caso de la seudonimia femenina, destinan una de sus razones al ámbito exclusivo femenino: «tratándose de mujeres, por pensar que un nombre masculino ofrecía mejores oportunidades para la publicación de sus obras» (29). Es esta una de las razones, pero no la única, tal y como mostrarán después los datos obtenidos de la investigación.

La práctica del enmascaramiento cobra, por desgracia, una importancia especial en la escritura femenina, no solo por su exclusión de los salones literarios, sino por el control intelectual y moral al que eran sometidas (Simón Palmer, 1989). Dolores Romero López (2013: 153–163) comenta algunas de las causas del uso de máscaras en la escritura femenina:

1. Alteración del nombre o apellidos para apuntalar su notoriedad.
2. Usurpación del renombre del marido para apuntalar ideas feministas.
3. Empleo de seudónimo masculino como muestra de indeterminación sexual.
4. Empleo de seudónimo para poder publicar en prensa.
5. Seudónimo como ocultación del pasado político.
6. Ocultamiento de la identidad femenina por timidez o miedo a la reacción de la crítica masculina o del público en general.
7. Seudónimo literario impuesto para no ser reconocido el nombre de una autora perteneciente a familia de posición social o política.
8. Uso de seudónimo por cambio de género literario.

Coinciden, *grosso modo*, con las razones aportadas por Rogers y Lapuente (1977), pero avanzan un paso más en la especial particularidad femenina y la superación de los lastres que se han comentado, y apuntan sutiles divergencias, «mientras que a ellos les preocupa más su consideración pública (política, religiosa, social, literaria), ellas buscan la aceptación de los lectores, sin arriesgar eso sí, su posición familiar» (Romero López, 2013: 164).

4. OBJETIVOS

Esta investigación se ha marcado tres objetivos complementarios. Por un lado, intenta mostrar los datos extraídos de un análisis documental llevado a cabo sobre el uso de seudónimos en escritoras de los siglos XVIII al XXI. Por otro, acomete un análisis de los resultados conseguidos para sistematizar el uso del seudónimo en la escritura femenina. Y finalmente, pretende recuperar autorías, dar voz a las silenciadas sacándolas del olvido sistemático y ampliar el canon tradicional en pro de uno más realista y equitativo.

5. METODOLOGÍA

5.1. CARACTERÍSTICAS DE LA METODOLOGÍA ELEGIDA

El estudio se enmarca en un paradigma cuantitativo y posee un diseño no experimental, al mostrar, a través del análisis documental, el uso del seudónimo en la escritura femenina, tanto en su variante cuantitativa como cualitativa-tipológica. En primera estancia se realiza una búsqueda y recuperación de la información, obteniendo así los posibles sujetos de estudio. En segunda estancia, es necesario poner en marcha un

proceso analítico-sintético de los datos extraídos, tal y como refieren Mijáilov y Guiliarevskii (1974).

5.1. PARTICIPANTES

5.2.1. Escritoras y seudónimos

La muestra está formada por un total de 525 escritoras que redunda en 725 seudónimos registrados⁵, motivados por el empleo de distintas identidades por un mismo sujeto. Destaca, entre estas, la prolijidad de María Victoria Rodoreda Sayol, de la que hemos encontrado 15 seudónimos diferentes⁶; de Agar Eva Infanzón Canel, 10 muestras; de María del Carmen Ramona Loreta de Burgos y Seguí, 8; de Joaquina García Balmaseda, 6; de Carmen de Villalobos, 5 o de Cecilia Böhl de Faber, 4, entre otras.

Tabla 1. Distribución por número de pseudónimos

	<i>n.º de escritoras</i>	<i>Porcentaje</i>
1 seudónimo	423	80.57
2 seudónimos	64	12.19
3 seudónimos	17	3.23
4 seudónimos	8	1.52
5 seudónimos	5	0.95
6 seudónimos	2	0.38
7 seudónimos	3	0.57
8 seudónimos	1	0.19
10 seudónimos	1	0.19
15 seudónimos	1	0.19
Total	525	100 %

5.2.2. Escritoras y origen

⁵ Se adjunta al final de este trabajo un anexo con un listado alfabético de todas las autoras que han formado parte de este estudio, así como de los seudónimos que han empleado. Se incluyen también, aquellas autoras, no presentes en este trabajo, que no utilizan el seudónimo como una herramienta enmascaradora, sino que lo hacen por emplear un nombre artístico. Tal es el caso Espido Freire o Piri Lugones (seudónimos de María Laura Espido Freire y Susana Lugones Aguirre), por poner algunos ejemplos.

⁶ Aunque esta investigación solo ha encontrado 15 muestras, existen más de 40 seudónimos empleados por María Victoria Rodoreda Sayol tal y como recoge Stéphane Venanzi (2019). Muchas de las obras eran escritas junto a su marido, Juan Almirall Erliso. Entre los mencionados por Venanzi: Alice Stanley, Buck Donovan, Cass Owerland, Elliot Lander, Harry Tempal, Jack Adams, Johnny Romano, Juck Hulton, Milton Daunning, Nelson Jefferson, Paul Sepal, Peter Owen, Vie Hasper, Robert Delaney y John Randall (seudónimos también usados por su esposo, Juan Almirall Erliso).

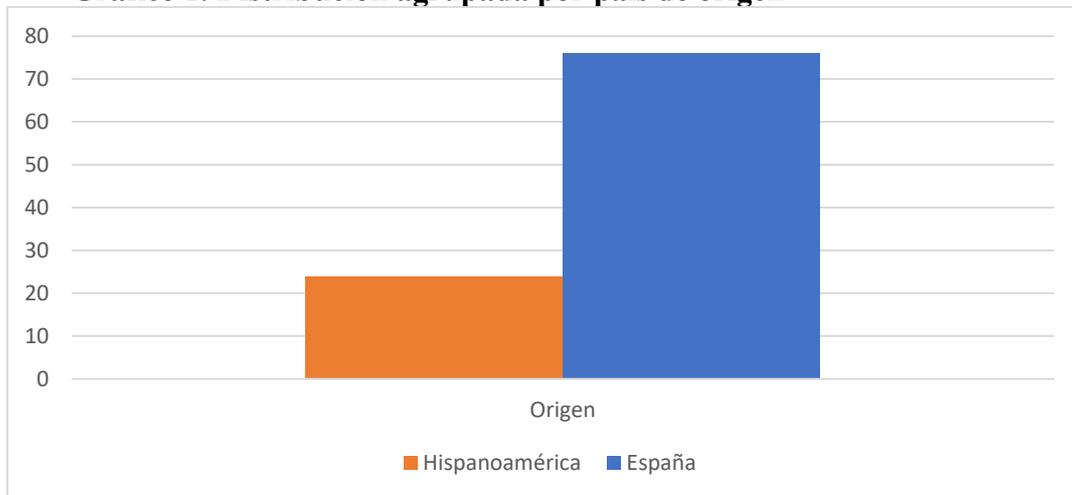
En todos los casos estamos ante autoras en lengua castellana oriundas de diversos países. La mayor parte tienen nacionalidad española, casi un 80 por ciento de los sujetos. Las restantes se distribuyen entre países de Hispanoamérica. De estos últimos se ha trabajado solo con una pequeña muestra. Se estimó oportuno, ampliar el ámbito geográfico a otros países de habla hispana para darle al estudio un carácter más internacional.

Tabla 2. Distribución desglosada por país de origen

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
España	399	76
Cuba	10	1.90
México	8	1.52
Ecuador	1	0.19
Colombia	35	6.66
Costa Rica	3	0.57
Uruguay	48	9.14
Argentina	8	1.52
Perú	1	0.19
El Salvador	1	0.19
Sin datos	3	0.57
Panamá	1	0.19
Chile	7	1.33
Total	525	100 %

Reseñable es la existencia de tres mujeres de las que no tenemos información sobre su país de procedencia. Estamos ante una constante en este trabajo: la falta de investigaciones rigurosas que permitan la catalogación de las escritoras que optan por enmascarar su identidad. No será este el único vacío que mostraremos respecto a la documentación relativa a los sujetos estudiados.

La diferencia observada entre la distribución española (399) e hispanoamericana (126) no debe tomarse como un elemento disruptivo, todo lo contrario. Ha de considerarse la muestra en su totalidad, teniendo presente la ampliación de la nómina de escritoras estudiadas allende nuestras fronteras, pero dentro de los límites lingüísticos y por ende culturales.

Gráfico 1. Distribución agrupada por país de origen

5.2.3. Escritoras y época

Para clasificar la muestra siguiendo valores temporales, hemos optado por agrupar a los sujetos según el momento tanto de nacimiento como de defunción. Resultaba significativo señalar ambos períodos, al haber bastantes escritoras finiseculares que se vieron influenciadas cultural y socialmente por el siglo en el que fallecieron y durante el cual, muchas de ellas publicaron sus trabajos.

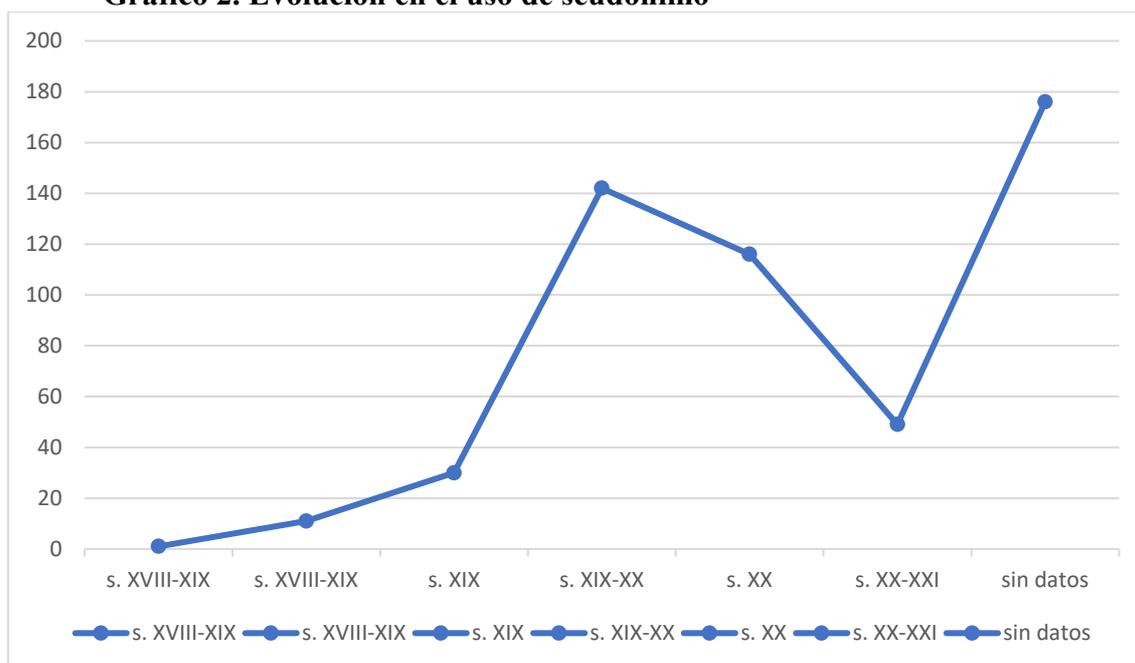
Tabla 3. Distribución por época

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
Sin datos	176	33.52
XVIII	1	0.19
XVIII-XIX	11	2.09
XIX	30	5.71
XIX-XX	142	27.04
XX	116	22.09
XX-XXI	49	9.33
Total	525	100 %

A lo largo del siglo XVIII, hemos constatado, solamente la presencia de 12 escritoras enmascaradas atestiguadas: Margarita Hickey, María Francisca Isla Losada, María Gertrudis de Hore, María Andrea Casamayor y de la Coma, Cecilia Böhl de Faber, María Manuela López de Ulloa, Cleopatra Cordiviola, Francisca Xaviera Larrea, Hipólita

Muño Lago, María Joaquina Viera Clavijo, Concepción Cabrera de Armida y Josefa Gordón de Jove. Existen otras tantas no documentadas y de difícil datación. Cristina Ruiz Guerrero (1996) recoge varias firmas seudonímicas femeninas: La Principiante, La Observadorcilla, La Pastora del Jarama, Una señorita de la Corte, Escolástica Hurtado, Pensatriz Salmantina y la reconocida Beatriz Cienfuegos, Pensadora Gaditana⁷. No obstante, es complicado legitimar la identidad de las firmas y más aún su género. No tenemos en cuenta todos aquellos textos que fueron recogidos y publicados con la máscara del anonimato.

Gráfico 2. Evolución en el uso de seudónimo



La ocultación de la identidad parece ir disminuyendo, tras el pico alcanzado entre el XIX y el XX, según avanzan los siglos, hecho que refleja los cambios acaecidos en las sociedades modernas y la lenta pero firme inclusión de la mujer en los ámbitos sociales y culturales. El exacerbado uso de máscaras durante el período señalado se ve reafirmado por varios motivos principales: la concepción patriarcal de la incapacitación de la mujer en labores intelectuales, las estructuras discriminatorias arraigadas y el prestigio que alcanzan falsas teorías científicas, tales como las de Franz Joseph Gall, que defienden la inferioridad intelectual de la mujer. En el siglo XIX confluyen dos tendencias dispares: la herencia de condicionamientos impuestos por la religión, la ciencia, la política y la ley (todas restrictivos para el movimiento femenino) frente a una apertura finisecular que dará (momentáneamente) aires nuevos a las mujeres (Ruiz Guerrero, 1996). Es ese «ángel

⁷ La autoría de la Pensadora Gaditana, continúa aun dubitada. Algunos autores apuntan a que tras la periodista se escondía un eclesiástico, D. N. Postigo. Otros defienden la firma como propia de Beatriz Cienfuegos, amparándose en la legislación del momento que impedía la publicación de textos con nombre falso. Otros tantos, aseguran que se trata realmente de una mujer, cuyo verdadero nombre se ocultaba tras Beatriz Cienfuegos, tal y como se puede leer en uno de los textos de la autora: «No se cansen, es trabajo perdido; que no soy tan tonta que no tomase muy bien las medidas para ocultarme antes de dar al público mis Pensamientos... Conténtense Vms. con saber que la Pensadora es mujer (que lo es cierto), que las demás circunstancias discurre que no son precisas para la aceptación de mis Discursos: ellos solos serán los que se hagan su fortuna» (1786: 65–66). Pueden consultarse: Serrano y Sanz (1903-1905); Solís (1971), Palau y Dulcet (1948), Bravo (1994), Sullivan (1995), Canterla (1999), Bolufer Peruga (1995) y Martínez et al. (2000).

del hogar», sabiamente nominado por Virginia Wolf, el que triunfa en el XIX, con el abandono paulatino de la vida y función pública femenina en pro de la actividad doméstica y la familia. Situación a la que se volverá durante la Dictadura:

Si hay una faceta en la que el Estado franquista mantuvo a lo largo de su periplo vital, un discurso «naturalizado», fácil, sin fisuras, ella fue, sin duda, su modelo de mujer: «a la española: cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España», un modelo que contribuyó a la deshistorización y eternización de la división funcional de la sexualidad y la plena identificación entre sexo y género, y que fue no sólo uno de los mayores éxitos ideológicos del franquismo, sino una pieza fundamental en su política de dominio económico y social vertebrada en el ámbito familiar mediante el sistema patriarcal y, por extensión, a la sociedad.

(Peinado Rodríguez, 2016: 281)

El franquismo restringirá y limitará la escritura femenina, amparado en la crítica masculina, la trivialización de los escritos e, incluso, el ataque personal.

Mención especial merece la cantidad de autoras de las que desconocemos fechas de nacimiento o defunción a lo largo de las épocas analizadas. Estamos ante un número que supera la variable más alta de este análisis. Debemos aportar que, de estas creadoras, sabemos alguno de los años (nacimiento-fallecimiento), pero no los dos (necesarios para cumplimentar los parámetros establecidos en este estudio. Este hecho refuerza la urgencia de investigaciones que vengán a cubrir los vacíos encontrados y que sitúen a las escritoras en los lugares que les corresponden. No estamos ante un poso o reducto mínimo de los sujetos estudiados, nos enfrentamos a un 35 % de mujeres de las que poco o nada se sabe. Esta constatación no debe obviarse, salvo todo lo contrario. Ha de ser un reactivo que promueva la investigación en esta línea.

5.2. PROCEDIMIENTO

La obtención de datos del estudio ha tenido como base las siguientes fuentes bibliográficas: Ponce de León y Zamora Lucas (1942), Rogers y Lapuente (1977), Scarone (1942), Banco de la República (1960), la de Labandeira Fernández (1982 y 1983) o la de Maxiriath (1904). A ellas les hemos ido añadiendo los diferentes nombres que hemos ido extrayendo de lecturas realizadas y datos sacados de la red.

La catalogación y análisis de los mismos se ha desarrollado teniendo presente las siguientes variables: nombre real, seudónimo utilizado, siglo, tipología seudonímica, subcategoría tipológica del seudónimo y otros datos (género publicado, datos ausentes, escrituras colectivas, origen del seudónimo elegido, nombre de casada o soltera...).

6. RESULTADOS

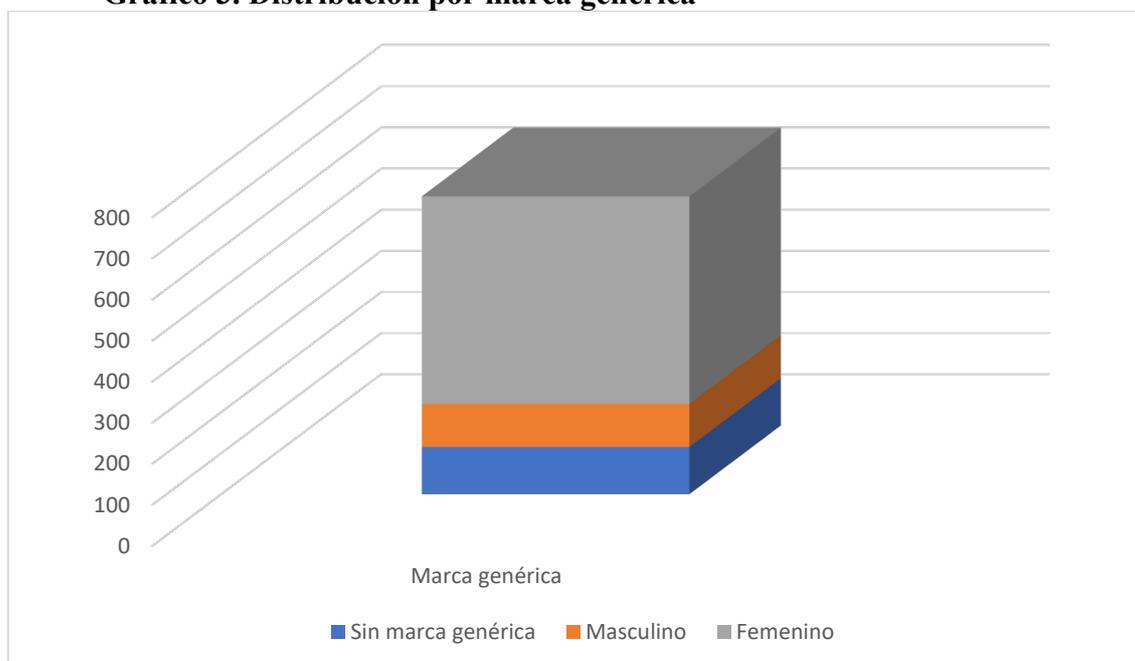
6.1. TIPOLOGÍAS SEUDONÍMICAS

Nos centraremos a continuación en las tipologías nominales del seudónimo. Qué tipo eligen las escritoras, qué marca genérica mantiene, en qué cantidad y cómo se ajusta a la variante.

6.1.1. Género y seudónimo

Se han computado 725 seudónimos correspondientes a las 525 escritoras analizadas. La primera variable estudiada ha sido la relativa a la marca genérica. Era necesario dejar constancia de si la negación de un espacio femenino en la creación y escritura redundaba en la huida del nombre de mujer para abandonar su lugar de dependencia (de la Guardia, 2009).

Gráfico 3. Distribución por marca genérica



Los datos aportan resultados sorprendentes que desbancan o ponen en entredicho la necesidad de androgenizar la escritura o al menos a la mujer escritora. Un 70 % de la muestra (505 seudónimos frente a los 725 totales) optan por mantener firma femenina, frente a un 15.83 % (115 de los totales) que prefieren ocultar el género, no eligiendo ni uno ni otro, sino disfrazándose dentro de la ambigüedad. Un 14.34 % (105 seudónimos) elige firmar con nombre masculino. Parece fortalecerse la idea de la no enmascaración de la identidad genérica, hecho que refuerza el intento de posicionamiento femenino o al menos así parece *a priori*.

La elección de un seudónimo masculino o la asunción de género mediante el uso de fórmulas ambiguas, tales como el empleo de las iniciales, o de nombres creados a través de acrónimos o anagramas de la denominación real, evita esa adscripción al género maldito. Se encubren así las vergüenzas de la mujer consiguiendo primero el no rechazo del lector (al no dejar claro el origen genérico), segundo el posible beneplácito de la crítica, impidiendo los prejuicios asumidos en torno a la escritura femenina y, tercero, el reconocimiento generalizado del trabajo al virilizar los textos. Existen, como señala Ismael Gutiérrez (2014), dos lecturas a la androgenización de la firma: una conservadora y otra más progresista. Dentro de la primera se incluirían aquellas firmas usadas solo para acceder al espacio vetado; en las segundas se incluirían aquellas que buscaban una libertad de expresión cercenada por su genitalidad.

La elección de una u otra marca genérica, también viene pautada por el tipo de literatura que se está realizando. Así existen géneros considerados como menores que sí eran adecuados para el intelecto femenino, tales como el romance o la literatura infantil.

Muchas autoras enmascararán sus nombres, asimismo, para evitar ser señaladas como autoras de segunda. Del mismo modo, existen géneros alejados de lo concebido como femenino, tales como la Ciencia Ficción o las novelas del Oeste. Algunas incluso trabajaron en la dislocación, firmando con su nombre aquellos textos donde sí estaban autorizadas, pero enmascarándose en «aquellos trabajos que violentaban lo que se esperaba de una mujer escritora» (de la Guardia, 2009: 10). Nuevamente, la taxonomización social genérica que empa la cultura occidental.

6.1.2. Tipo y seudónimo

Se ha optado por agrupar los datos obtenidos en tres grandes variables: uso de iniciales, seudónimo inventado, seudónimo con variantes del nombre real.

Tabla 4. Distribución por tipología seudonímica

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
Iniciales	74	10.22
Variante nombre real	134	18.48
Inventado	517	71.31
Total	725	100 %

Mostraremos a continuación cuáles son las principales variables sobre las que se asienta la elección y creación de la máscara de tinta.

6.1.2.1. Variantes uso nombre inventado

Triunfa, como queda patente, la creación de un nombre *ad hoc* como firma de su escritura. Más del 70 % de los seudónimos recogidos optan por la invención de un nombre artístico, ya sea masculino, femenino o ambiguo.

Tabla 5. Distribución por seudónimo inventado y género

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
Masculino	100	19.43
Femenino	374	72.34
Ambiguo	43	8.31
Total	517	100 %

Se observa, nuevamente, una supremacía de la feminización de la firma, pero este dato no debe llevarnos a equívoco. Se requiere un estudio particular de los datos extraídos que ponga de manifiesto si las mujeres que optan por mantener su género visible lo hacen conscientemente y a sabiendas de la no aceptación de su obra por parte de la sociedad

patriarcal (esa postura más progresista ya mencionada) o lo hacen con el pleno conocimiento de que el tipo de literatura que escriben será mejor aceptada si ha sido escrita por una mujer. La elección de un nombre propio único, no apoyado por ningún apellido, así como el uso de hipocorísticos o diminutivos o la firma generalista, nos acercan más a posiciones conservadoras, al reforzar la infravaloración de la mujer, reduciéndola a un apelativo familiar (hogareño), arrancándole su apellido o buscando legitimación:

la seudonimita e imprecisión del nombre de pila habilita el uso del sarcasmo y la burla en un personaje femenino, alejándose de los discursos sobre el ángel del hogar y los rígidos códigos morales que pesaban para las escritoras de la época que se animaban a firmar con su nombre.

(Vicens, 2014: 104)

No obstante, reiteramos la necesidad, que venimos señalando, de profundizar en este aspecto.

Gráfico 4. Variantes en la construcción del seudónimo inventado



Como ya se ha avanzado, existe dentro de esta variable una subcatalogación de la firma. Así hemos computado la presencia de firma clásica (nombre y apellido –337 muestras–); la selección de un nombre único (obviando el apellido –72–); la elección de un nombre extranjero (58); la firma de autoridad bajo amparo religioso o noble (títulos nobiliarios o tratamientos dentro de la jerarquía religiosa –32–) o firma generalista (bajo el uso de artículo determinado o indeterminado).

Se ubican en posiciones conservadoras entre la búsqueda de la autoridad: bien sea a través de lo extranjero, la autoridad religiosa o noble (y su estrecha relación con la educación y el conocimiento); bien entre la aceptación de su posición secundaria con el empleo de un nombre de pila o el uso de generalidades.

Mostramos algunos ejemplos que ilustran esta subcategorización; pueden consultarse, sin embargo, todos los seudónimos analizados en el anexo que acompaña a este análisis.

Incluidos en la variante generalista contamos con: Un taquígrafo, Perico el de los palotes, o Un literato de antaño, firmas correspondientes a Amparo Bermas y Pérez, María del Carmen Ramona Loreta de Burgos y Seguí, y Clemencia Larra, respectivamente. La firma extranjera podemos ejemplificarla en Mary Faith (Concepción Jiménez de Araujo) o Elsa Bernhard (María del Carmen Nicolau). La *auctoritas* religiosa o noble queda demostrada en: Fray Jerónimo Bermúdez, firma de Pilar Díez Jiménez-Castellanos o El barón de Casaportierra, seudónimo elegido por Rafaelina Corral y Vallejo. Entre los nombres solitarios: Renato (Soledad Acosta de Samper), Mario (María Martín Labrador), Tímida (Trinidad Sánchez Mercader), Estrella (Vicenta Villalonga), Estela (Sofía García y Ferrer) o Felicia (Virginia Felisa Auber Noya). Especial mención merece la querencia al uso de nombres relacionados con la naturaleza (sea en esta categoría o en otros), así como la nominación de personajes oriundos de la cultura clásica, ora reales, ora mitológicos. En el caso de nombre y apellidos inventados contamos con Soledad Gustavo, máscara de Teresa Mañé Miravet, Margarita del Campo, firma de Sara Escarpizo Couto o Marta Salvia, yo en la sombra de Sara Aldavert y Adriana Aldavert.

6.1.2.2. Variantes uso nombre iniciales

En el estudio de esta variable hemos subcategorizado, partiendo de las muestras halladas: si se emplean solo iniciales, si la inicial se ubica en el nombre de pila, si lo hace en los apellidos, o si emplea un acrónimo basado en las iniciales del nombre y los apellidos de las escritoras.

Gráfico 5. Variantes en la construcción del uso de iniciales en el seudónimo



Paradigmáticamente, en el uso de iniciales mostramos el empleo exclusivo de ellas (40 casos constatados): L. E. del P. (Luisa Elena del Portillo) o M. J. C. (María Josefa Canellada); nombre (22 ejemplos): A. Magdalena (Ana Isanda Berga), A. Romero (Carmen Santos González), E. Joyet (Enriqueta Villeneuve Santes) o C. U. Pagate (Consuelo Sáenz de la Calzada); acrónimo y apellido (6 casos, cada uno): Tebal (María Teresa de las Mercedes Wilms Montt) o Asodel (Amalia Sofía Osorio Delgado), y M. de

Jesús M. y J. (Margarita Peral y Urrutia) o Mary-A (María Ángela Grant y Buxó), respectivamente.

No encontramos ninguna otra justificación distinta a las ya indicadas para la elección de la máscara. Se vela la identidad al transformarla en unas siglas que pueden ser cumplimentadas con cualquier información, todo depende de la lectura del receptor. Igualmente, la adscripción genérica en aquellos casos en los que resulte no marcada.

Quizá es este el ejemplo más descorazonador que hay tras el uso del seudónimo, aquel que conlleva la total despersonalización del escritor (escritora en este caso), aquel que reduce al mínimo la presencia autorial diluyendo la entidad en unas breves letras.

Se muestra, además, por su significación y como venimos haciendo, la distinción genérica en el empleo de la inicial como elemento principal de la firma oculta.

Tabla 6. Distribución por seudónimo con iniciales y género

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
Masculino	0	0
Femenino	10	13.51
Ambiguo	64	86.48
Total	74	100 %

Las diferencias de porcentajes vienen justificadas por el hecho de que la elección en el uso de iniciales viene amparada por el deseo de ocultación genérica, de ahí, que la ambigüedad sea la opción más constatada. La enmascaración del apellido en el caso de la marca femenina, contribuye a ocultar a la mujer tras la firma y proteger además a su familia, al evitar la relación consanguínea o marital convirtiendo el o los apellidos en una simple grafía.

6.1.2.3. Variantes uso nombre real

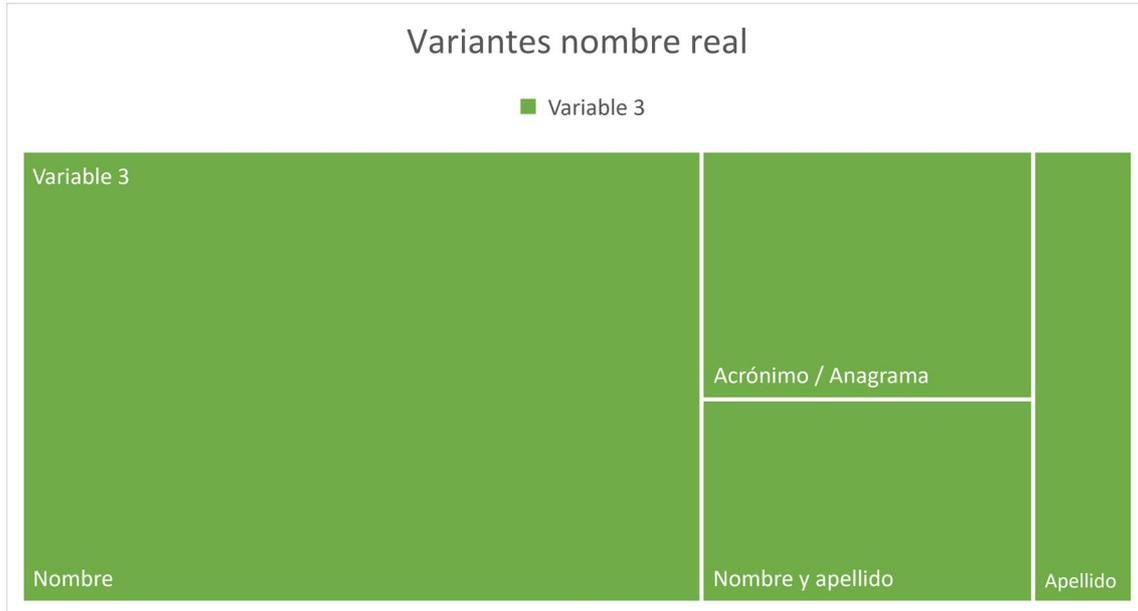
Desglosamos ahora las variables bajo las que se han estructurado las variantes del uso del nombre real en la seudonimia con sus ejemplos correspondientes:

1. Se mantiene el nombre (82 casos recopilados): Amalia Lucila Mataix Olcina (Lucila Mataix), Ana Isabel Umbral (Ana Isabel Conejo), Conchita (Concepción Cantó) o Gema Samaro (Gema Martínez Lampero).
2. Se mantiene el nombre y el apellido (18 casos): Concha Espina (María de la Concepción Jesusa Basilisa Rodríguez-Espina y García-Tagle), Concha Linares Becerra (María de la Concepción Linares Martín).
3. Se mantiene el apellido (12): J. Morales de Godoy (María Luz Morales de Godoy), Isabel Oliver (María Enriqueta Rico de Oliver)⁸.
4. Se mantienen nombre y apellido encubiertos tras acrónimos o anagramas (22): María Eseeneté (María Salomé Núñez Topete), Amari Zalvera (anagrama de María Álvarez Guillén) o el caso de Lucía Sánchez Saornil que firmaba como Lucía San-Saor.

⁸ Prevalece en ambos ejemplos el apellido del marido por la citada cuestión de *auctoritas* bajo el permiso marital.

En la construcción de la nueva identidad partiendo de lo conocido se juega con el cambio en el orden de los componentes del nombre (en el caso de que sea múltiple) o el apellido, con la entrada en escena de los diminutivos, apelativos familiares o hipocorísticos; existen también variantes basadas en la introducción de la traducción del nombre o el apellido a otras lenguas e, incluso, la reducción de nombre o apellido (Vic por Victoria, por ejemplo).

Gráfico 6. Variantes en la construcción del uso del nombre real en el seudónimo



Destaca, también, en el estudio de esta variable el empleo de hipocorísticos o diminutivos, tanto en la firma a nombre completo como en la elección de un único nombre, (Yente, Maika o Maruchi como firmas de Eugenia Crenovich, María del Carmen Burjach o María del Carmen Gómez de Segura Garzón); o del apellido para firmar los escritos por los motivos que ya hemos esbozado. Es clave, empero, el uso del nombre de pila en este punto:

porque no solo enmascara la verdadera identidad del redactor o redactora, sino que también ayuda a establecer el tono informal y cómplice con las lectoras (es una amiga que hace confidencias y comparte placeres, en lugar de un escritor o escritora a quien hay que respetar, emular o citar), e incluso sugiere cierta ficcionalidad que va a permitir el ingreso de la parodia y la sátira, tonos que no estaban bien vistos en la escritura femenina de la época.

(Vicens, 2014: 104)

Tabla 7. Distribución por seudónimo con variante de nombre real y género

	<i>n.º</i>	<i>Porcentaje</i>
Masculino	5	3.7
Femenino	120	89.55
Ambiguo	9	6.71
Total	134	100 %

La supremacía de los casos en los que se mantiene la presencia femenina no es representativa de una posición reivindicativa y vanguardista, todo lo contrario. Como se muestra en el gráfico 6, la principal discrepancia con el nombre real estriba en el cambio de nombre, no de apellido, en estos casos, y con la intención, de nuevo, de validar su trabajo «muchas recurrieron a utilizar el apellido de ‘casadas’, imitando el modelo francés. Así aseguraban a los lectores y probablemente a ellas mismas que un varón, en estos casos su marido, les autorizaba» (de la Guardia, 2009: 10). Es innegable, incluso en la actualidad, el sesgo en pro de la autoridad masculina en lo que a conocimiento se refiere. Estudios como los de Nichols, no vienen más que a reforzar esta constante inoculada en la mentalidad sociocultural, que acrecienta y alimenta la existencia de sujetos subalternos por su condición genital. También puede denotar humildad y autoafirmación en los parámetros establecidos dentro de los márgenes de la feminidad, no se pueden olvidar las épocas que estamos tratando.

7. CONCLUSIONES

No deja de ser esta investigación un análisis inicial que, continuando por el camino ya iniciado, contribuya a ampliar el legado literario, predominantemente, androcéntrico. Varios son los aspectos que han quedado en el aire y que demandan una atención mucho más pausada. No se pretendía un análisis exhaustivo, sino venir a completar los vacíos que la crítica y la historia literaria y cultural muestran. No estamos, tampoco, ante una compensación *ad personam* que resarza al género femenino, sino que estamos ante la oportunidad de mostrar un pasado mucho más verosímil que asiente las bases de un futuro prometedor, en términos de igualdad y coeducación, «mutilada quedará cualquier visión del pasado que haga abstracción de la aportación femenina al desarrollo histórico» (Espigado, 2004, p. 120). Todo ello dentro de los estudios literarios y educativos preocupados por la creación de un canon más inclusivo que sea capaz de levantar el «manto de silencioso que se extiende sobre la mujer» (Gutiérrez, 2014: 4), sin obviar la obligatoriedad de una tradición literaria más integradora que supere el angosto canon patriarcal establecido:

hace falta orientar las estrategias de interpretación [...], reconocer y amplificar las voces sumergidas..., respetar otro (des)orden de significado, privilegiar el detalle juzgado insignificante. Es enseñar a leer lo anómalo, los súbitos silencios en el discurso, los pequeños rotos o descosidos en el tejido; a entender cómo el ser «pasivo» (mujer u otro marginado) disfraza –literariamente– su actividad, el silenciado literariamente– (su) grito. Y hacerlo hasta que no sea necesario gritar para que se escuche este susurro que cuenta lo femenino.

(Nichols, 1992: 26)

La enmascaración de la identidad femenina dentro de los márgenes de la escritura (aunque podríamos extenderlo a cualquier otro margen social) no deja de haber sido, mayoritariamente una herramienta más de supervivencia, de resiliencia en un mundo hostil y poco amable que deja poco margen de actuación. Cuestiones como la adscripción genérica literaria a la genérica genital, merecen también estudio aparte. Más teniendo presente que la gran masa de escritoras sin datos, pertenecen al pasado siglo XX y se

dedicaron a la escritura de subgéneros (considerados así por su calidad literaria), pero altamente demandados por el público del momento.

En todo caso, se han aportado datos importantes que permiten ahondar en la escritura femenina y en su privativa configuración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albisetti, James C. (1989). *Schooling German girls and women: secondary and higher education in the nineteenth century*, Princeton: Princeton University Press. Doi: <https://doi.org/10.1515/9781400859795>
- Almodóvar Martín, Miguel Ángel (2004). *Armas de varón, mujeres que se hicieron pasar por hombre*. Oberón.
- Álvarez Ramos, Eva; Belán Mateos Blanco, Leyre Alejandre Biel y Agustín Mayo-Iscar (2021). «El recuerdo y la emoción en la adquisición del gusto lector. Un estudio de caso». *Tejuelo*, 34: 293–322. Doi: <https://doi.org/10.17398/1988-8430.34.293>
- Arat, Necla (2007). «Reescribir los libros de texto de la escuela elemental desde una perspectiva sensible al género». *Quaderns de la Mediterrània*, 7: 51–58.
- Arriaga, Mercedes. (coord.) (2007). *Escritoras y pensadoras europeas*. Arcibel Editores.
- Banco de la República (1960). «Seudónimos de escritores colombianos». *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 3(2): 123–137.
- Bian, Lin, Sarah-Jane Leslie y Andrei Cimpian (2017). «Gender stereotypes about intellectual ability emerge early and influence children's interest». *Science*, 355 (6323): 389–391. Doi: <https://doi.org/10.1126/science.aah6524>
- Bravo, Francisco (1994). «Consideraciones sobre la mujer en dos periódicos gaditanos del siglo ilustrado: *La Pensadora gaditana* y *la Academia de ociosos*». En Cinta Canterla (coord.), *VII encuentro de la ilustración al romanticismo*. Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz.
- Bolufer Peruga, Mónica (1995). «Espectadoras y lectoras: representaciones e influencia del público femenino en la prensa del siglo XVIII», *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, 5: 23–57. Doi: <https://doi.org/10.17811/cesxviii.5.1995.23-57>
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.
- Caballé, Anna (dir.) (2004). *La vida escrita por las mujeres*, 4 vols. Barcelona: Lumen.
- Canterla, Cinta (1999). «El problema de la autoría de *La Pensadora Gaditana*», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 7: 29–54. Doi: https://doi.org/10.25267/cuad_ilus_romant.1999.i7.02
- Caso, Ángeles (2005). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Planeta.
- Cienfuegos, Beatriz (1786). *La Pensadora gaditana*. Imprenta de Manuel Jiménez Carreño.
- Espigado Tocino, María Gloria (2004). «Historia y genealogía femenina a través de los libros de texto». En Carmen Rodríguez Martínez (coord.), *La ausencia de las mujeres en los contenidos escolares* (pp. 113–144). Miño y Dávila.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar (1984). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Universidad de Yale.
- Guardia, Carmen de la (2009). «La violencia del nombre. Mujeres, seudónimos y silencios». En Pilar Pérez Cantó (coord.) *El origen histórico de la violencia contra las mujeres* (pp. 201–240).
- Gutiérrez, José Ismael (2014). «El seudónimo masculino y la androginización de la mujer escritora». *Argus-a*, IV (14): 1–28.
- Ponce de León y Freire, Eduardo y Florentino Zamora Lucas (1942). *1500 seudónimos de la Literatura Española*. INLE.

- Heras i Trias, Pilar (1987). «El papel de la mujer en la enseñanza y en los libros de texto en Catalunya». En Amparo Moreno (dir.), *La investigación en España sobre mujer y educación*. Instituto de la Mujer.
- Huarte de San Juan, Juan (1977). *Examen de ingenios para las ciencias*. Edición de Esteban Torre. Editora Nacional.
- Labandeira Fernández, Amancio (1982). «Cubanos y puertorriqueños que deben figurar en un catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX: identificaciones y precisiones». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 11: 51–73.
- Labandeira Fernández, Amancio (1983). «Adiciones a un diccionario de seudónimos literarios españoles». *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 2: 175–184.
- López Navajas, Ana (2011). «Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: una genealogía de conocimiento ocultada». *Revista de Educación*, 363: 282–308.
- López Venegas, Cándida (1904). «Los seudónimos de señoras». *La Alhambra*, 30 de noviembre de 1904: 416–417.
- Martínez, Cándida, Reyna Pastor, María José de la Pascua, María José y Susanna Tavera. (2000). *Mujeres en la historia de España. Enciclopedia biográfica*. Planeta.
- Maxiriarth (1904). *Unos cuantos seudónimos de escritores españoles con sus correspondientes nombres verdaderos*. Sucesores de Rivadeneyra.
- Mijáilov, Alexandre I., y S. Guiliarevskii Rudzhero (1974). *Curso introductorio de informática/documentación*. Fundación Instituto Venezolano de Productividad.
- Moreno, María Paz (2003). «Gloria Fuertes y la superación del estereotipo de la escritora loca». En María José Jiménez Tome e Isabel Gallego Rodríguez (eds.), *Españolas del siglo XX, promotoras de la cultura* (pp. 285–312). Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones Diputación de Málaga.
- Moi, Torit (1999). *Teoría literaria feminista*. Cátedra.
- Montejo Gurruchaga, Lucía y Baranda Leturio, Nieves (coords.) (2002). *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. UNED.
- Nelken, Margarita (1930). *Escritoras españolas*. Labor.
- Nichols, Catherine (2015). «Homme de Plume: What I Learned Sending My Novel Out Under a Male Name». *Jezebel*, 8 de marzo de 2015: s. p.
- Nichols, Geraldine (1992). *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Siglo XXI.
- Palau y Dulcet, Antonio (1948). *Manual del librero hispanoamericano bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*. Librería Palau.
- Peinado Rodríguez, Matilde (2016). «“Las mujercitas” del franquismo”: cómo enseñar y aprender un modelo de feminidad (1936-1960)». *Estudios Feministas*, 24 (1): 281–293. Doi: <https://doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p281>
- Preston, Jo Anne (1993). «Domestic ideology, school reformers, and female teachers: Schoolteaching becomes women’s work». *New England Quarterly*, 66(4): 531–552. Doi: <https://doi.org/10.2307/366032>
- Robinson, Lillian S. ([1983] 1998). «Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario». En Enric Sullá (coord.), *El canon literario* (pp. 115–138). Arco Libros.
- Rogers, Paul Patrick y Felipe Antonio Lapuente (1977). *Diccionario de seudónimos literarios españoles con algunas iniciales*. Gredos.
- Romero López, Dolores (2011). «La identidad velada: el uso del seudónimo en algunas literatas de la Edad de Plata». En Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas* (pp. 151–170). Servicio de publicaciones de la Universidad

- de Salamanca.
- Romero López, Dolores (2013). «Revisión crítica el uso del seudónimo en mujeres escritoras». En Ángela Ene Bordonada (ed.), *La otra Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898-1936)* (pp. 143–168). Editorial Complutense.
- Rousseau, Jean-Jacques (1998). *Emilio, o De la educación*. Alianza.
- Ruiz Guerrero, Cristina (1996). *Panorama de escritoras españolas*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Scarone, Arturo (1942). *Diccionario de seudónimos del Uruguay*. Editores Claudio García y Compañía.
- Schmuck, Patricia A. (ed.) (1987). *Women educators: employees of schools in western countries*. State University of New York.
- Serrano y Sanz, Manuel (1903-1905). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, 4. vols. Tip. Sucesores de Rivadeneyra.
- Servén Díez, Carmen (2008). «Canon literario, educación y escritura femenina». *Revista Ocnos*, 4: 7–20. Doi: https://doi.org/10.18239/ocnos_2008.04.01
- Simón Palmer, María del Carmen (1989). «La ocultación de a propia personalidad en las escritoras del siglo XIX». En Sebastian Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2 (pp. 91–97). Vevuert Verlag.
- Solís, Ramón (1971). *Historia del periodismo gaditano*. Instituto de Estudios Gaditanos.
- Sullivan, Constance (1995). «Gender, Text, and Cross-Dressing: The Case of Beatriz of Cienfuegos and *La Pensadora Gaditana*», *Dieciocho*, 18(1): 27–47.
- Venanzi, Stéphane (2019). «María Victoria Rodoreda Sayol, adalid del reciclaje I y II», *hanvueltoamatar.blogspot.com*, 11 de diciembre de 2019, s. p. <https://hanvueltoamatar.blogspot.com/search?q=rodoreda>
- Vicens, María (2014). «Pasiones prohibidas: lectoras, consumo y periodismo en la Argentina de 1880», *Badebec*, 4(7): 85–108.
- Zavala, Iris M., y Myriam Díaz-Diocaretz (coords.) (1993-2000). *Breve historia feminista de la literatura española*, 6 vols. Universidad de Puerto Rico / Anthropos.
- Zavala, Iris M. (1993). «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico». En Iris M. Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz (coords.),+ *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discursos y diferencias* (pp. 13–76). Anthropos. Doi: <https://doi.org/10.2307/345194>

ANEXO

A.

Adela Barbita Alonso: Elizabeth Durand
 Adela Bonilla Galvis: Aurora Grinton, Lorenza del Valle
 Adela Castell: Zulema
 Adela Medina Cuesta: Gitanilla del Carmelo
 Adelaida F. Mautone: Alma herida
 Adelina Gurra: Juan de Castilla
 Adriana Aldavert y Sara Aldavert: Marta Salvia
 Agar Eva Infanzón Canel: Agar, Sofía de Burgos, Beata de Jaruco, Clara Mont, La Beata de Jaruco, Fray Jacoba, Julia, Eva Canel, Frai Jacobo, Ibo Maza
 Agripina Montes del Valle: Porcia, Azucena del Valle
 Agripina Samper de Ancizar: Pía Rigan
 Agustina González López: Amelia, Amelia Granada-Mallo, La Zapatera
 Alicia Eva Fernández Santiago: Alicia Eva de Arufe, Eva Fernán
 Amalia Abad Pastor: Nylhama
 Amalia Lucila Mataix Olcina: Celia Bravo, Lucila Mataix.
 Amalia Sofia Osorio Delgado: Asodel
 Amanda Bonetti: Mimosa

Amanda Crispina del Carmen Pinto Sepúlveda: Amanda Labarca
 Amanda Junquera Butler: Isabel de Ambía
 Amaya de Echenique: Feroya
 Amelia Benet: Blanca Gil
 Amelia de Corradi: Amelia de C.
 Amelia Herrero Sierra: Lisete
 Amelia López: A. L.
 Amira Pisani de García Lezcano: Rosa The
 Amparo Barayón Miguel: Miguelina Ascona
 Amparo Bermas y Pérez: Un Taquígrafo
 Amparo Rodríguez Sánchez: Sanchita Panza
 Amparo Sanchís Martos: Miryam Grey
 Ana Arias Iglesia: Ana del Valle
 Ana García de la Torre: Ana García del Espinar
 Ana González Gisbert: María Fuensanta Hoel
 Ana Isabel Conejo: Ana Alonso, Ana Isabel Umbral
 Ana Isanda Berga: A. Magdalena
 Ana María Arroyo: Ana Mariscal
 Ana María Bueno de la Peña: Ana Rossetti.
 Ana María Nadal de Sanjuán: A. M., A. N.

Ana María Paulín de la Peña: María de la Peña, Baronesa de las Cortes
Ana María Roig Colomer: Mariana Colomer.
Ana María Vega Rangel: Alma luz
Ana Martí de Delgado: Annie Mareshall
Ana Soler: Mariana
Ángela Anselmi de Laborde: Luna
Ángela Grassi: A. G.
Ángeles Cordoque Amorós: Margarita de Arbizu
Ángeles Hernández de Larrea: C. Luis Kewelth, Amelia Hernández Lopetegui, Walter, Otto Zimmermann
Ángeles Iglesias Bello: Magis Iglesias:
Angélica de Arce: Sofía
Angélica S. Dávila: Jacoba Beer
Angelina Morote de Porta: Nereida
Angelina Rodríguez Casanova: A. R. C.
Antonia Opisso: Ricardo de los Ríos
Antonia Pujol Simón: Alicia Davina
Asunción Correa Calderón: Florisel
Aura de María: Morocha
Aurora Matilde Gómez Camus: Matilde Camus
Aurora Sánchez y Aroca: Sancho Abarca
Auspicio Hernández Vélez: Santi de Andía, Balardi

B.

Belén Ruiz de Gopegui Durán: Belén Gopequi:
Berta Font: María Luisa Rocamora
Berta Vías Mahou: Roberta Bookworm
Bertha J. Vélez: Luz María
Bertilda Samper Acosta: B. S., Berenice
Blanca de los Ríos Nostench: Carolina del Boss

C.

Candelaria Areta de Amorin: Aroma del campo
Cándida López Venegas: Violante
Carlota Brenes Argüello: Blanca Milanés
Carlota Húmera de Levenfeld: Condesa de H., Carlos Heral
Carlota O'Neil de Lamo: Laura de Noves, Carlota Lionell
Carmen Baroja y Nessi: Vera de Alzate
Carmen Bravo y Villasante: Carmen Arenas
Carmen Ciuró: F. Farretera
Carmen Conde Abellán: Florentina del Mar, Magdalena Noguera
Carmen de Burgos (María del Carmen Ramona Loreta de Burgos y Seguí): Condesa de C***, Raquel, Luisa Gabriel, Colombine, Honorine, Marianela, Duquesa de Laureana, Perico el de los Palotes
Carmen de Icaza de Montojo: Cil, Valeria de León
Carmen de Rafael Marés: Carmen Kurtz
Carmen de Villalobos: Flor de Durazno, Flor de Seibo, Acacia, Montana, Carmen Crook
Carmen Díaz Herrero: Carmina Abril
Carmen Elías Castillo: Kara Merke
Carmen Eva Nelken Mansberger: Marga Donato
Carmen García Alonso de Álvarez: Penélope
Carmen Garrido González de Mendoza: Marylyn, Carmenchu G. González
Carmen Karr Alfonsetti: Joana Romeu
Carmen López López: Carmen Busmayor
Carmen Moreno: Josefina Carabias
Carmen Nonell I Masjuan: Menkar Onell, Bárbara Nagore
Carmen Penella de Silva: Julia Artaud de Silva
Carmen Rodríguez Carballeiro: Hildegart
Carmen Santos: Sanyasi
Carmen Santos González: A. Romero, Alicia Romero
Carmen Soriano y Paz: Andrea León
Carmen Verdejo López: Rodney Stack
Carolina Corbera Tradera: Alfredo de Guisé
Catalina Soto y Corro: Condesa de Montalbán, Emma Foraville, Una Hija de Nazare
Caterina Albert i Paradís: Virgili D', Marc de Rialp, Víctor Catalá
Cecilia Alonso Bozo: Cecilia A. Mantua

Cecilia Böhl de Faber: C. B. Arrom, C. B., Fernán Caballero, León de Lara
Cecilia García de Guilarte: Kokile
Cenobia Obregón: Alfa y Omega
Clara Isabel Alegría Vides: Claribel Alegría
Clemencia Larra: Gonzalo Bustamante, Gonzalo de Bravante, Un Literato de antaño
Cleopatra Cordiviola, Cleonice
Clotilde Badin: Mateo Froment
Clotilde C. de Pérez: Llana
Clotilde Catalán de Ocón: La hija de Cabriel
Clotilde Cerdá y Bosch: Esmeralda Cervantes
Clotilde Soulere Juncosa: Pamela del Valle
Concepción Boloña: Coralia
Concepción C. Múgica: Rosa España
Concepción Cabrera de Armida: Autora/ La Autora de, Pecadora arrepentida
Concepción Cantó: Conchita
Concepción Castroviejo Blanco-Cicerón: Concha Castroviejo
Concepción Galarraga de Salazar: Flora del Valle
Concepción Gutiérrez Torrero: Concha Lagos:
Concepción Jiménez de Araujo: Mary Faith
Concepción Loshuertos: Bribián Contox Zeplos
Concepción Luque: Frivolina
Concepción Martínez Valdivieso: Perlita, Bilbaína
Concepción Mestres y de Pablo: Piedad Bon-nom
Concepción Ponsa Gorina: Blanca
Concepción Rodríguez Conca: Carol Rodi, Paula Rojo, Elena Mayorga.
Concepción Rodríguez-Espina y García-Tagle: Ana Coe Snichp
Concepción Sainz-Amor: Isabel Tobalina
Concha Suárez del Otero: Flora Valdés
Consuelo Álvarez Pod: Violeta
Consuelo Burell: C. B.
Consuelo García Guardiola: Concha Gracián, Mari-Consuelo
Consuelo Gutiérrez del Arroyo: C. G. del A.
Consuelo Puerta Carballo: Aroni Yanko
Consuelo Sáenz de la Calzada: C. U. Pagate
Cristina Bermúdez de Castro: Cris
Cristina Fernández de Cubas: Fernanda Kubbs

D.

Delia Castellanos de Etchepare: Amoureuse, Madre
Delia Mela Martínez: Nenufar
Delia Navarro: Delia Campos
Delia Olmedo Samaniego: María de la Cinta
Delia Rojas: Delie Rouge
Dolores Bajo Tío: Dobati
Dolores de Amézola: Dazolema
Dolores del Pozo: D. del P. V. de S.; D. del P., María de los D. P. y de M.
Dolores Garrido: Loly Garrido
Dolores González Lorenzo: Lola Gándara
Dolores Monsedá de Macías: Verdaguer
Dolores Puigdemívol: María Cardona
Dolores Toscano de Aguiar: Ana Dacier
Domitila García: Ángela
Dora Quecedo Calvo: Begoña Bilbao
Dulce Chacón Gutiérrez: Hache

E.

Eduarda Adelina Aparicio y Ossorio: Adebél
Elena Fernández Gómez: Elena Santiago
Elena Gil y Fumanal: María Guadalupe de Jesús
Elina Flores de Blixen: Stern
Elisa Fernández Montoya de Frontaura: Antonio María
Eloína Ruiz Malasechevarría: Justina Ruiz de Conce
Elvira Arias de Apraiz: Victoriana, Una Victoriana
Elvira Blanco de Nombela: Hebe
Elvira Machado y Díaz: Maravile Docha
Emilia Calé Torres: Esperanza

Emilia Claramunt Fagols: Clart
 Emilia Pardo Umaña: Emilia
 Emilia Ramos Nacher: Lia Ramos
 Emilia Serrano de Fornel / Emilia Serrano de Wilson:
 Baronesa de Wilson, La Caprichosa, La Nueva
 caprichosa
 Emma de la Barra: César Duayen
 Emmanuela Beltrán Rahola: Emma Cohen
 Enriqueta García Rayón: Eugenia Astur
 Enriqueta González Rubín: La Gallina ciega
 Enriqueta O'Neill de Lamo: Nora Avante
 Enriqueta Villeneau Santes: E. Joyet
 Ercy Sosa del Salto: Ercy
 Ernestina Méndez Reissig: Pasifila
 Esperanza Correyero Rodríguez: Isla Correyero
 Esperanza de Belmar: Lia de Sennaar
 Ester Huneus Salas de Claro: Marcela Paz
 Esther Flórez de Sánchez Ramírez: Floralba
 Esther Parodi Uriarte de Prunell: Mlle Suzette, Suzette
 Esther Silva de Camargo: Esmeralda
 Estrella López Obregón: Valentina del Barco
 Etheria García Gómez: Etheria Artay
 Eufemia Cabrera de Roa: Rebeca
 Eufemia Fort Cogull: Artemi Folch
 Eugenia Crenovich: Yente
 Eugenia John: Eugenia Marlitt
 Eulalia Latré Ferrándiz: Eulalia d'Elatré
 Eva C. Verbel y Marea: Flora del campo

F.

F. Requena: F. R.
 Fanny Vansi Mussini: Fiammella
 Felicia E. Ferreyra: Celeste
 Felisa Carrascosa Mendizábal: Lina del Coso
 Felisa Chillón Lozano: Fili Chillón
 Fina Bruguera Granel: Richard Shaumi
 Francisca Bartolozzi: Piti (Piti) Bartolozzi
 Francisca Betanzo: Chanteclair
 Francisca Bonnemaïson de Verdaguer: Franar
 Francisca Cristina Sáenz de Tejada y Ortí: El Padre Pareja,
 Gracián Quijano
 Francisca Díaz Pérez: Paquita Díaz de Sáez
 Francisca González Garrido: Eulalia de Liáns, Eulalia de
 Liana, Fanny Garrido
 Francisca Herrera Garrido: Paquiña
 Francisca Lorente Pérez: Anisabel Garcés Llorente
 Francisca Xaviera Larrea : Corina
 Fuensanta Bojart de Aznar: M. Fuensanta

G.

Gema Martínez Lampero: Gema Samaro
 Genoveva Forest Tarrant: Julen Agirre
 Georgina Rencurrel: Georgina de Flores
 Gertrudis Peñuela de Segura: Laura Victoria
 Gloria de la Prada y Navarro: Mimi
 Graciela González: Brum Puche
 Graciela Sotomayor Memoine: Soledad, Lohengrin
 Grimanesa Martina Matto Usandivaras de Turner: Clorinda
 Matto de Turner
 Guadalupe Teresa Amor Schmidtlein: Pita Amor
 Guillermina Medrano Aranda: Vilma, Wilma Castro

H.

Haydée Recayte: Stenia, Talita
 Helena Fábregas: Helena o Elenita
 Herminia Díaz: Junípera Virguli
 Herminia Feliú García: La señorita Madge
 Hipólita Muiño Lago: Valentina Lago Valladares
 Hortensia Antomarchi de Vásquez: Regina del Valle
 Hortensia Blanch Pita: Silvia Mistral

I.

Idefonsa Teodora de la Torre y Rojas: Alfonsa de la Torre
 Irene Lewy Rodríguez: Irene Falcón
 Isabel Bunch de Cortés: Adah, Belisa
 Isabel de Ambía: I. de A.
 Isabel Flores de Lemus: Isabel Agustín
 Isabel García Dauden: Miladys
 Isabel Oyarzabal Smith: Isabel Palencia, Beatriz Galindo
 Isabel Pardo: Diana Rubens
 Isabel Pinzón de Carreño: Isabel de Monserrate
 Isabel Salueña Paesa: Rosa María Albert, Olga Salazar
 Isabel Teresa Irala y soriano: Ederra

J.

Joaquina García Balmaseda: J. G. B., Lady Ketty, Baronesa
 de Olivares, Aurora Pérez, Aurora Pérez de Mirón,
 Adela Samb, Zahara
 Joaquina López de Madariaga: La Alavesa
 Joaquina Santa María: Esperança de Bonastre
 Josefa Codina Umbert: Blanca Stuard, Tirso de Tebas
 Josefa Fornovi Martínez Marí: M. J. Chiampos
 Josefa María Farnés: Lakanal, Camelia, Demonfiel, Miguel
 Alcántara
 Josefa Mercedes González Tola: Mercedes G. de Moscoso
 Josefa Monedero Ballester: Isabel de Monroe
 Josefa Pastor Durá: Poker
 Josefina Pujol de Collado: Evelio del Monte
 Josefa Sánchez Bolea: Diana Roldán
 Josefa Santos Rovira: Pepita Yris
 Josefa Toledo Calleja: María Angélica
 Josefa Vidal y Pérez: Pánfilo de Villaboba
 Josefina Alcaide Burillo: A. S. B.
 Josefina Carabias: Carmen Moreno
 Josefina de la Serna Espina: Josefina de la Maza
 Josefina de la Torre Millares: Laura de Cominges
 Josefina Escolano: María de Gracia Ifach
 Josefina García Álvarez: Roger G. Martín
 Josefina Garrido Giménez: Marta Osorio
 Josefina Iglesias Hermida: Mrs. Fassman
 Josefina López González: Águeda de Vianney, Josefina
 López de Serantes
 Josefina M. de Pérez y Curis: Flor del Lacio
 Josefina Ortiz Arévalo: Apolo
 Josefina Rodríguez Álvarez: Josefina Aldecoa
 Josefina Ruiz Vázquez: María José Ruivas
 Josefina Soler Chías: Antonio de Silva
 Josefina Solsona i Querol: Cecilia Beltran
 Josefina Vilar Norell: Hada Esther, Angélica
 Josefa Gordón de Jove: Calamar
 Juana Fernández Morales: Juana de América, Juana de
 Ibarbourou, Jeanette D'Ibar
 Juana Guardiola Villegas: Otilia
 Juana Sánchez Lafaurie: Mariza de Lusignan
 Julia B. Gadea: Ivone
 Julia Borrull Morera: Juliá
 Julia García Herreras: J. G. H.
 Julia Gilbert: Náyade
 Julia Ignacia Jeanne Villar: J. I. Jeanne
 Julia Jimeno Pertuz: Lydia Bolena
 Julia Molleman Ortiz: Julia Montes
 Justa de la Villa: J. de la V.
 Justa F. B. de Camblog: Nina

L.

Laura Carreras de Bastos: Ruth, Gioconda, David
 Laura García Corella: Ashley Jhon, Victoria Graham, Loretta
 Grey
 Leonilde Nannetti: Ecco Nelly
 Leonor de Inestrosa: Doña Leonor del Costado
 Leonor Fanny Borges Acevedo: Norah Borges, Manuel
 Pinedo
 Leonor Meneses: Laura Mauricia
 Leonora Ramírez: Nora
 Liboria Casas: Borita Casas
 Lola Anglada: A. Lola, Estel

Lola Collante: Matilde Rioja
Lola Iturbe: Kyralina, Libertad
Lorenza Teresa Inocencia Casuso y Morín: Teté Casuso
Lucía de Olano Jandard: Condesa de Ilova (ilova)
Lucía Sánchez Saornil: Luciano de San-Saor
Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcaiyaga:
Gabriela Mistral
Lucila Mataix Oleina: Celia Bravo
Luis María Bonet: Víctor M. Torres
Luisa Elena del Portillo: L. E. del P.
Luisa Ferrer: Hipatia
Luisa Genoveva Carnés Caballero: Clarita Montes, Natalia Valle
Luisa Llagostera: Lía Yagos
Luisa Torralba Jaumandreu: Aurora Lista, Antonio R. del Castillo
Luisa Vivero: Condesa de Visalrovevi
Luzmarina López Pallarés: Luzmarina

M.

Macarena Santos Torres: Care Santos
Magdalena Nelken: Magda Donato
Magdalena Zarco Iglesias: Frank Caudett
Marcela de Vega y Luján: Marcela de San Félix
Marcellina Almeida Anel: Reine mi bella aclamada
Margarita Díaz del C. de Otero: Berta del Río
Margarita Ferrarges: Margarita Ferle
Margarita Glantz Shapiro: Margo Glantz
Margarita Hickey: M. H, Doña M. H, Antonia Hernández de Oliva, Francisco Lelio Barriga, Una dama de esta corte
Margarita Landí: Fendetesta, María Candiles, Alonso de Gomar, Martín Yeltes
Margarita Olanda Spencer: Marola
Margarita Peral y Urrutia: M. de Jesús M. y J.
María Alfonso Conzi de Duarte: Nay
María Álvarez de Guilén Amari Zalvera
María Amalia Goyri y Goyri: María Goyri.
María Amparo Sanchez Belloque: Desabel
María Andrea Casamayor y de la Coma: Casandro Mamés de la Marca y Araioa
María Ángela Grant y Buxó: Mary-A, Blanca-Flor, Ángela maría
María Arlas de Anaya: Condesa de Ada de Litoff, Margarita de la Sierra
María Begoña Basterra: Laura Tur
María Begueristain: Natura
María Benita Guíjarro Gonzalo del Río: Gonzalo del Río
María Brooks: María del Occidente
María Cárdenas Roa: Luz Stella
María Carmen Yáñez: Carmen Castro
María Cecilia Martínez Iglesias: Sirio
María Concepción Alós Domingo: Concha Alós
María Concepción Castroviejo: Asela
María Concepción Gutiérrez de Marco: Concha de Marco
María Concepción Zardoya González: Concha de Salamanca
María Cristina Forero: María Moreno
María Cristina Pino Segura: Pinito del Oro
María de la Concepción Carro Alcaraz: Conchita Montes
María de la Concepción Giméno de Flaquer: F., X., Z., Vestina
María de la Concepción Jesusa Basílisa Rodríguez-Espina y García-Tagle: Concha Espina, Concha Espina de Serna
María de la Concepción Linares Martín: Concha Linares Becerra
María de la Encarnación Gertrudis Jacoba Aragoneses y de Urquijo: Elena Fortún, Rosa María Castaño
María de la Hiz Flores: Mahizflor
María de la O Lejárraga García: María Martínez Sierra
María de las Mercedes López: Emeele
María de las Nieves Grajales: Helen Foster
María de Perales y González Brabo: Condesa d' Armonville
María del Campo Larraondo: Fabio Pública
María del Carmen Burjach: Mayka
María del Carmen Figueredo y torija: M. de C. Gueritorfi

María del Carmen Gómez de Segura Garzón: Maruchy
María del Carmen Gutiérrez Sánchez: Clara San Miguel, Enid Colman, Miguel Arazuri, Alice Norton, André Ronsac
María del Carmen Mondragón Valseca: Nahui Olin
María del Carmen Navaz Sanz: Carmela Saint-Martin
María del Carmen Neyra: María Esperanza Neyra
María del Carmen Nicolau: María del C.
María del Carmen Picó Rey: María del Carmen Rey
María del Carmen Rodríguez del Álamo Lázaro: Megan Maswell
María del Carmen Sarrión: Víctor Valdés
María del Carmen Ortega de Smith: María Cesth, Carmen Sánchez
María del Dolç Nom Verger y Ventayol: M. V.
María del Pilar González y Rodríguez: Dhammah, Tammah
María del Pilar Maspons: María de Bell-Lochs, María de Bellver
María del Pilar Sinués y Navarro: Laura
María del Roser Matheu y Sadó: Roser
María del Socorro Tellado López: Ada Miller, Ada Miller Leswy, Corín Tellado
María Dolores de Perales: Spes
María Dolores Fernández Prado: Juan Antonio Alvarado
María Dolores García Lomas: Claude Martín, Edward Smith, Jacques Valdín
María Dolores González Dalmau: Mariló G. Dalmau
María Dolores Pérez Enciso: María Enciso
María Dolores Rey Montero: Dolang Reymont
María Dolores Rico Oliver: Lolo Rico de Alba
María Dolores Teresa Escudero Antelo: Mayda Antelo
María Dolores Ygartua: Isabel Velasco
María Domenech: Josep Miralles
María Duaygües: Concepción Villa López
María Enriqueta Caramillo y Roa: Enriqueta María
María Enriqueta Rico de Oliver: Isabel Oliver
María Esteban Becedas: Amanda Sorokin
María Fernández de Tinoco: Apaikán
María Francisca Clar Margarit: Ana Ryus, Halma Ángelico
María Francisca de Isla Losada: Musa Compostelana, Perla Gallega
María Gertrudis de Hore: H. D. S, Hija del Sol
María Gertrudis de los Dolores Gómez de Avellaneda y Arteaga: Golondrina, Dolores Gil de Taboada, Tula, La Peregrina, Felipe Escalada
María Gertrudis Garabe: Ventura Hidalgo
María Gloria Arroyo Herrero: G. de Aldama
María Goyri de Menéndez Pidal: M. G. de M. P.
María Isabel Carvajal: Carmen Lyra
María Jesús del Val: María Jesús del Valle
María Jesús Suárez y López: Mireya
María Joaquina Viera Clavijo: Una dama de Canarias, Una señora de Canarias
María Josefa Canellada: M. J. C.
María Josefa de la Santísima Trinidad Collado Romero: Margarita Silvestre, Orquídea
María Josefa de las Alas Pumariño: Nieves
María Josefa Massanés: Miguel Alcántara
María Josefa R. Bocuñano: Sofía de Burgaleta
María Josefa Varela: Miriam Miguens
María Laura Espido Freire: Espido Freire
María Lecha Vilamarca: Miryan Ledor
María Lló y Martí: Montserratina
María Luisa Cerdá Lajos: María luisa Lajos
María Luisa Franco Laynez: Mary Franco
María Luisa Garza: Loreley
María Luisa Martí Menasalvas: María Luisa Chicote
María Luisa Martínez Abad: María Luisa Abad
María Luisa Martínez Reus: Miss Culinaria
María Luisa Muñoz de Vargas: Félix de Bulnes
María Luisa Ponsa: M. I. D., Orsay
María Luisa Rión: Lis Morgan
María Luisa Vidal Alfonso: J. Chandley, Mary Vidal
María Luz González Escobar: María Luz del Socorro
María Luz Martínez Pérez: Juan Felipe Galvez

María Luz Morales Godoy: Ariel, Laura Nogales, María Thierry, Luz María Morales de Godoy, J. Morales de Godoy, Felipe Centeno, Jorge Marinada
 María Magdalena Padial Padilla: Celeste Santa Cruz
 María Manuela López Ulloa: M. L., M. M. L., D. M. M. L. U., L. E., Una española, Una literata pero española, La española en la Corte.
 María Marín Labrador: Mario
 María Martí García: Anne Saint Varent
 María Mejía de Castaños: M. Clemencia
 María Mercedes Vial de Ugarte: Serafía
 María Mestayes de Echagüe: Marquesa de Parabere
 María Montserrat Solé Brotons: Mary Lorén
 María Ofelia de Ochoa: O. de O.
 María Palomeras Mallofré: M. P. M., Angélica del Diablo
 María Paz San José de Abad: Mary de Mario
 María Paz Segovia Rodríguez: Paz de Castilla
 María Pereuse: Elim Miriam
 María Pi Suñer: María Lacosta
 María Pichot y Gironés: María Gay
 María Purificación Llobet: Camila Calderón
 María Purificación Redondo Peña: Agatha Mor
 María Riaza: M. R.
 María Rosa Núñez González: Ros M. Talbot, Martín Talbot
 María Rosa Ruiz Martínez: Adolfo Avis
 María Rosa Torralba Serra: Rosa Alcázar
 María Rosario Sánchez Navarro: Amparo Lara, Amparito Lara
 María Salomé Núñez Topete: María Eseeneté
 María Sistiaga Lujambio: María de Gambio
 María Socorro Andújar Espino: Mariuca Espino
 María Teresa de las Mercedes Wilms Monnt: Tebal, Teresa de la Cruz, Thérèse Wilms Montt
 María Teresa Lapesa: Eva Koosti
 María Teresa Ledesma: Alondra, Flora de la estancia grande.
 María Teresa León Goyri: Isabel Inghirami
 María Teresa March Alcalá: Laura Denis, Amanda Román, Martín Sindola, Mark Sten
 María Teresa Martín Iglesias: Cristina Luján
 María Teresa Núñez González: Vicky Doran, Paul Lattimer, Maite Osorio.
 María Teresa Perinat: María Terri
 María Teresa Sánchez Rodríguez: María Teresa Largo
 María Velhis y Grau: María del Carmen
 María Victoria Echevarría Azpiazu: Vinca Villamor
 María Victoria Fernández-España y Fernández-Latorre: Victoria Armesto
 María Victoria Rodoreda Sayol: Vic Logan, Dorian Lane, John Palmer, Joe Mogar, Marcus Sidereo, Master Space, Rand Mayer, Lew Spencer, Jack King, Ralph Benchmark, Chance Lane, Johan Bergman, Ian De Marco, Frank Loman, Dagmar Lorn, Vanessa Metalins
 María Vila: Airam
 María Zambrano: M. Z.
 Mariana Díaz: Mariana Agna Manuela de Cristo
 Marina Bellosio de Francisco: Llaves
 Marina Guardiola: Marina de Nerva
 Mariuccia Gaifeti: Litero
 Martha Costa de Carril: Gala Placidia
 Martha Gaye de Medina: Pasionaria
 Matilde Batista y Arantave: María Ana
 Matilde Cherner: Rafael Luna
 Matilde Gironella Escuder: Ilde Gil
 Matilde González Palau: Matilde Llòria
 Matilde Muñoz Barberi: Selma Barberi
 Matilde Redón Chirona: Ana Mary Redón
 Matilde Troncoso de Oíz: Raquel
 Mercedes González Sáez de Paylos: M. G. de Paylos
 Mercedes Bager Rodes: Una Religiosa felipense
 Mercedes Ballesteros Gaibrois: G. de B., Baronesa Alberta, Sylvia Visconti /Silvia Visconti, Roco Morris
 Mercedes Blass Valero: P. Valero
 Mercedes Bonet y Mercè: M. Bontcé, M. B. Mercè
 Mercedes Castells Cabezón: Cristina Clavijo

Mercedes Comaposada Guillén: Mercedes Guillén, Mercedes Lobo
 Mercedes Cullen de Aldao: Marta
 Mercedes Formica-Corsi Hezode: Elena Puerto
 Mercedes Martínez Herrera: Luz de los Valles
 Mercedes Paluzie Borrel: Florencia de Arquer
 Mercedes Polo Rivero: Luz Rivero
 Mercedes Salisach Roviralta: A. Dan, María Ecín, Carlos Hondero
 Mercedes Sánchez: Hesperia
 Mercedes Sanz García: Esmeralda
 Mercedes Uribe de Martínez: Lina Doreli
 Mercedes Viso Troncoso: Mechitas de Vigo
 Micaela de Silva: Camila Avilés
 Micaela Perez de Miranda: Clementa
 Micaela Romero Matrán: Paquela Romero
 Montserrat Gubernat Colomer: Rogers Ride

N

Natalia Demidoff: Mireya Cortés
 Natividad Isabel González Preciado: Nativel Preciado
 Ninfa María Emiliani: Fabby Mery

O.

Obdulia Durán de Días: Isolda
 Olga Isabel Chams Eljach: Meira Delmar
 Olimpia Begué: O. B.

P.

Palmira Ventós y Culle: Felip Palma
 Paloma Montero Sánchez: Saudade
 Panchita Spósito: Piqueta
 Patricia Paola Fernández Silanes: Nona Fernández
 Patrocinio de Biedma y la Moneda: Tiziano Imab
 Paula Domínguez López: L. de Upala
 Paulina Garrido Fernández: Harridrake
 Pilar Asensio Revilla: María Lar
 Pilar de Valderrama Alday: Guiomar
 Pilar Díaz: Zulema
 Pilar Díez: Pidipa
 Pilar Díez Jiménez-Castellanos: Fray Jerónimo Bermúdez
 Pilar García Rus: Pili G. Rus
 Pilar Locertales: P. L.
 Pilar Montero: P. M.
 Pilar Tirado de Palacio: Riquelme
 Pilar Torres Pulido: P. T. Parrot
 Priscila Herrera de Núñez: Paulina

R.

Rafaela Álvarez Herrero: Cristina Iturbe
 Rafaelina Corral y Vallejo: El barón de Casaportierra
 Ramona de la Peña Salvador: Morana, Una Gallega
 Ramona Navarro Yébenes: Rosa de Té
 Raquel Saenz: Aspasia
 Raquel Saporiti: Fulvia
 Regina de Lamo Jiménez / Regina de Lamo Ximénez y Regina Lamo de O'Neill: Regina Flavio
 Regina Opisso Sala de Llorens: Roll, Rosa González, Teresa Guzmán, Rosa de Nancy, Lisette / Lisete, Blanca del Valle
 Remedios de la Peña: Ruth Chewick
 Remedios Fernández Romero: Medos Romero
 Rosa Álvarez: Rosa Alba
 Rosa Guixá Farrés: Alida Larsen
 Rosa Jiménez de Delgado: Carlota Werther
 Rosa López Comunión: Mari-Carmen
 Rosa María Cajal Garrigós: Mónica Villar, María Martí, María Mogar, María Morgan
 Rosa Martínez de Eguilaz: E. Benjamín
 Rosa Nombela: Clementina
 Rosa Obregón: Alfa y Omega
 Rosa Varas Herrera: Sarah Sarov

Rosario de Acuña y Villanueva: R. A. y V., Hipatia, Remigio
Andrés Delafón
Rosario S. de Acevedo: Pepito Pedal
Rosario Sansores Preu: Crisantema, Crysanthème
Rosario Zapater: Una Dama española, Mario Halka
Rosaura G. Quintana: Garquin
Rosaura Tejera Vera: Imelda

S.

Salomé Núñez Topeta: Mari-Tere, Melita
Sara Aldavert y Adriana Aldavert: Marta Salvia
Sara Álvarez-Insúa y Escobar: Sara Insúa, Próspero Miranda
Sara Escarpizo Couto: Margarita del Campo, Sarah
Lorenzana
Sarah Bollo: Sor Brígida
Sigrid Thimmel: Arcasol
Sofía Estévez y Valdés de Rodríguez: Hija del indio bravo
Sofía García y Ferrer: Estela
Soledad Acosta de Samper: Aldebarán, Andina, Bertilda,
Renato, Olga
Susana Lugones Aguirre: Piri Lugones
Susana March Alcalá: Alauda
Susana Novo y Colson: Ana Voyson

T.

Teresa Arroniz y Bosch: Gabriel de los Arcos
Teresa Arrubla de Codazzi: Esmeralda
Teresa de Escoriaza y Zabalza: Félix de Haro
Teresa Mañé Miravet: Soledad Gustavo
Teresa Martínez: Una amiga de la humanidad
Teresa Restrepo Millán: Teresita
Teresa Roca: Yvette
Teresa Santos de Bosch: Fabiola
Teresa Suero Roca: Andrés Prieto
Teresa Ten Casas: Goya Olmedilla
Tina Escaja: Alm@ Pérez
Trinidad Concha Castillo: Gimena del Valle
Trinidad Sánchez Mercader: Tímida, Trina Mercader

U.

Ubalina Maurente: Ludbiana
Úrsula Céspedes de Escanaverino: La Serrana

V.

Vicenta Bau Palanqués: Viquisal
Vicenta Villalonga: Estrella
Victoria Kent: Madame Duval
Victoria Peña Nicolau: Victoria Penya d'Amer
Victoria Peñuela Gertrudis: Laura
Victoria Sáenz de Tejada: Una religiosa del Espíritu Santo,
Una hija de María, Una religiosa del convento del
Santo Espíritu
Victoria Sau Sánchez: Vicky Lorca
Violeta Blanca Cerfloglio Boero: Alma
Virginia Felisa Auber Noya: Felicia

Z.

Zoila Aurora Cáceres: Evangelina, Zoila
Zoila Clotilde Ugarte de Landiva: Zarel



El anti-autor como turista visual: la obra ilimitada de Javier Aguirre

The anti-author as visual tourist: Javier Aguirre's unlimited work

VICENTE J. BENET
UNIVERSITAT JAUME I
<https://orcid.org/0000-0002-3136-0143>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-10-18
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-01-02

RESUMEN: La obra de Javier Aguirre supone un caso muy complejo de la noción de autor en ámbito del cine. A lo largo de su faceta profesional, realizó películas comerciales en las que seguía los parámetros convencionales del cine más popular. Al mismo tiempo, también fue responsable de películas fuertemente individuales en la línea del cine más experimental e independiente de su tiempo. Este artículo reflexiona sobre la idea de (anti)autor a partir de las relaciones entre ambos modelos de producción. La noción de estilo en cine ha de dar cuenta de tres elementos fundamentales: las condiciones de producción, el estado de la tecnología filmica y el modo en que se plantea el trabajo creativo en cada momento de la historia. En este texto, nos centramos en las películas dirigidas por Aguirre entre 1960 y 1985, los años de mayor y más consistente producción, recorriendo sus principales referentes temáticos y los recursos expresivos específicos que caracterizaron ese periodo. Pensaremos finalmente la articulación de estos temas en un campo temático que se plantea a su vez como metonimia y también como metáfora de la España en el proceso de modernización durante el Desarrollismo: la experiencia turística.

Palabras clave: autoría, Javier Aguirre, *op art*, cine experimental, turismo.

ABSTRACT: Javier Aguirre's work is a very complex example of the notion of an *auteur* in the field of cinema. Throughout his professional career, he made commercial films in which he followed the conventional parameters of popular cinema. At the same time, however, he was also responsible for strongly individual films in the line of the most experimental and independent cinema of

his time. This article reflects on the idea of the (anti)author regarding the relations between both models of production. The notion of style in cinema inevitably involves three fundamental elements: the conditions of production, the state of film technology and the way in which creative work is approached at every moment of history. In this text, we focus on the films directed by Aguirre between 1960 and 1985, reviewing his main thematic references and the specific expressive resources that characterized that period. Finally, we consider the articulation of these themes from a perspective of a field that is both a metonymy and also as a metaphor for Spain undergoing the process of modernization during the final years of the Franco Regime: the tourist experience.

Key words: authorship, Javier Aguirre, *op art*, experimental film, tourism.

1. LAS CAPAS DEL ANTI-AUTOR

1.1. UN AUTOR EN DISOLUCIÓN

En el inicio de su película *Underwelles* (1974), Javier Aguirre nos ofrece un juego tan elocuente como irónico con la noción de autor y las distintas capas de sentido que puede evocar. El filme arranca con un cartel que nos informa de que

Esta película ha sido trabajada con medios exclusivamente manuales. Los 13.832 fotogramas del *film* han sido manipulados por el autor, fotograma a fotograma, utilizando toda clase de procedimientos: óleos, tintas, rotuladores, lacas, perforadores, punzones, raspadores, lijas, *letraset*, calcomanías, adhesivos, pulverizadores, etc. etc. con la intención de completar las múltiples posibilidades que ofrece el trabajo manual sobre el celuloide.

(Aguirre, 1974)

Resulta difícil imaginar una intervención más categórica de un cineasta sobre su obra para imprimir su huella de manera indeleble. Podríamos llegar a pensar que cada fotograma ha sido manipulado para diluir un trabajo que, en el caso del cine, es casi siempre colectivo, dependiente de la colaboración de un equipo técnico y artístico, e imponer de manera dominante el gesto aleatorio del autor sobre el propio soporte físico del filme. Un trabajo que se traduce en la intervención directa de su mano sobre el medio en su dimensión más material.

Esto podría constituir una posible línea de interpretación. La posición del autor se presenta a través de una primera capa que podríamos identificar como demiúrgica. Aquí, la naturaleza del filme se vincula al gesto físico del creador, llevando al mismo nivel la consistencia del cuerpo, la obra y el medio como un todo indisoluble. Este tipo de gesto se relaciona de manera directa, además, con la dimensión performativa del arte y sabemos que esta era una tendencia dominante no sólo en las acciones y performances, sino también en la obra de los artistas plásticos en boga a finales de los años 60. Por ejemplo, el propio Aguirre ya había realizado más de 50.000 perforaciones sobre el celuloide en una de sus películas del *Anti-cine: Fluctuaciones entrópicas* (1970) y, en uno de sus aforismos teóricos del libro que acompañaba a estos filmes, situaba entre sus referentes a artistas como Lucio Fontana, caracterizado por su intervención sobre el lienzo mediante cortes y rasgaduras (Aguirre, 1972: 22).

Pero, a partir de esta capa inicial, Aguirre emprende un juego deconstructivo sobre la idea de autor que nos permite lecturas más complejas, irónicas y desmitificadoras del asunto. Tras el cartel mencionado, un plano general nos ofrece la lejana la figura del propio Javier Aguirre en un plató desierto. Poco a poco, la cámara se va acercando hacia su rostro, no en un travelling continuo, sino incluyendo algún esporádico corte que, de todos modos, no afecta demasiado a la escala en el salto de planos. La primera frase, en *voice over*, que escuchamos decir a Aguirre en la banda sonora de esta escena es «My name is Orson Welles». Mientras la cámara continúa su avance hacia el cineasta, comienza a escucharse un diálogo entre éste y un locutor que le comenta: «Bueno, pues es lo mismo, pero en lugar de decir Orson Welles, dices Javier Aguirre.» A partir de ese momento el diálogo gira en torno a la frase «My name is Javier Aguirre», que enuncia el propio autor varias veces, mientras es permanentemente corregido por el locutor que le instruye para que la diga de una manera más enfática y profunda. Una nueva indicación nos conduce a la referencia que está escondida toda la escena y que el público más cinéfilo habrá reconocido desde el principio: «Mira, hazlo como lo decía Orson Welles en los *Amberson*. Con énfasis, con voz cavernosa.» Aguirre se esfuerza por cumplir con las instrucciones exagerando la entonación hasta que, finalmente, y ya sobre el primer plano del rostro del director, escuchamos un grandilocuente «My name is Javier Aguirre» tras el que el locutor invisible grita satisfecho: «¡Estupendo! ¡Corta!» Este momento coincide con la aparición sobreimpresa del rótulo «Un film de Javier Aguirre», con el que acaba la secuencia.

La escena nos plantea claramente un juego de espejos sobre la noción de autor que cuestiona (aunque, como veremos, no terminantemente) las preconcepciones que podíamos haber establecido tras el cartel inicial del filme. Se trata de una cita-parodia de los célebres créditos de la película *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, Orson Welles, 1942). En vez de acudir a la convencional sucesión de carteles con los nombres del equipo técnico y artístico, Welles concibió una serie de planos descriptivos de los distintos medios físicos y humanos participantes en la producción de la película (la cámara, las páginas del guión, bocetos del decorado, atrezzo, los rostros de los actores, etc.) mientras su voz, superpuesta a las imágenes, daba los nombres de los responsables de cada función. La última imagen de la serie era la de un enorme micrófono el primer término que registraba las últimas palabras con la hechizante voz del cineasta americano: «I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles. This is a Mercury Production». A continuación, el micrófono se elevaba y retrocedía hasta el fondo del plano para sumergirse hasta desvanecerse bajo la luz proyectada por un enorme foco cenital. En ese momento, el sonido de la orquesta alcanzaba su máximo volumen y daba un tono místico y sublime a la escena. En cierto modo, la concepción de estos créditos parecía escenificar esa posición de un autor demiúrgico ungido por una luz fundadora. Pero nada más lejos de la realidad. Es bien conocido que la película supuso un conflicto insalvable de Welles con la productora RKO, que remontó el material rodado en busca de una versión más comercial que la planeada por el director. En cierto modo, esto supuso la ruptura de Welles con los grandes Estudios de Hollywood para iniciar, a pesar de algún ocasional retorno, una larga y precaria itinerancia creativa asentada sobre todo en diferentes países europeos. Por lo tanto, el juego sobre la noción de autor planteado por Aguirre nos conduce a un referente que se caracteriza por su ambivalencia. Se trata del que probablemente es uno de los más consagrados «autores» de la historia del cine que, a su vez, fracasó en encontrar el acomodo en el marco de la industria y que no consiguió financiación ni estabilidad para realizar gran parte de sus proyectos. Podríamos invocar más razones, pero no podemos entrar aquí en una reflexión detallada sobre las múltiples connotaciones que evoca la referencia a Welles en relación con la cuestión de la autoría

en el cine. Limitémonos a recordar que, una vez ganado un prestigio considerable en el teatro y la radio, había realizado el año anterior *Citizen Kane*, película que le labró el respeto de la profesión de Hollywood. Sin embargo, la respuesta de público no fue tan entusiasta. A pesar de cierta resonancia, incluido un óscar compartido con Hermann Mankiewicz por el mejor guion original, la película fue cayendo en el olvido hasta que, a mediados de los años 50, fue reestrenada y sobre todo alabada por los críticos de cine entre los que se iba convirtiendo en hegemónica la noción de autor. Luego incidiremos algo más en esta línea.

Por lo tanto, la referencia de Aguirre a Welles entra en un complejo marco de alusiones en el que la propia tesis de autor es puesta entre numerosos interrogantes. *Underwelles* se basa fundamentalmente en unas imágenes convencionales de una rueda de prensa dada por Orson Welles en un hotel de Madrid. Le entrevemos respondiendo a las preguntas de una nube de periodistas y, a continuación, observamos cómo sale a la calle en espera de un vehículo. El final del filme se produce cuando Welles accede a ese vehículo que ha venido a recogerle. Toda la película se basa en manipular esas imágenes triviales con los procedimientos enumerados anteriormente hasta producir una enervante obra filmico-plástica que continuamente altera y lleva al límite nuestra percepción del acontecimiento a través de una intervención agresiva y abrumadora sobre nuestros sentidos. Las imágenes alteradas se apoyan a su vez en una banda sonora percutiente, preñada de distorsiones y efectos electroacústicos, en el que se pueden percibir ocasionalmente voces humanas que, de todos modos, resultan ininteligibles. El elemento sobre el que el dispositivo visual se detiene con mayor insistencia es el propio rostro de Welles, que es constantemente distorsionado, reenmarcado y finalmente convertido en soporte de todo tipo de intervenciones plásticas.

Aguirre juega con la disolución del autor utilizando la figura de un cineasta decisivo de la historia del cine. Asume la imagen de Welles como un material de trabajo sobre el que repensar su propio papel de cineasta, asimismo caracterizada por presentar múltiples capas, como veremos. Por iniciar el asunto brevemente, en 1974, el año de la realización de *Underwelles*, Aguirre dirigió en el campo del cine comercial una película de terror con Paul Naschy (*El gran amor del conde Drácula*) y una comedieta con Esperanza Roy y José Sazatornil (*El insólito embarazo de los Martínez*). El indeterminado lugar entre las películas comerciales, el cine experimental más arriesgado, o los documentales para empresas, industrias y organismos oficiales revela unas fronteras borrosas en las que Aguirre se encuentra en tránsito continuo y donde se localiza el interrogante básico para su localización como autor, término en parte cuestionado (y sin embargo presente) por él mismo y al mismo tiempo revelado en los múltiples formatos a los que se dedicó como director.

Quizá el ejemplo más determinante de esta voluntad de disolución del autor se pueda relacionar con una de sus radicales películas del *Anti-cine*, la titulada *Objetivo 40°* (1970). En este caso, Aguirre ubicó una cámara grabando en plena Puerta del Sol de Madrid. La cámara registraba, sin un operador presente, el deambular imprevisible de las gentes y los vehículos por la populosa acera. La finalidad del proyecto resultaba patente: una cámara autónoma de cualquier intervención del autor, con el motor en marcha, abierta a lo contingente y dotada de una lente de 40° que, según Aguirre, es la óptica más cercana a la mirada humana. La búsqueda implícita al proyecto pasaba por el borrado del autor y la posible autonomía del dispositivo cinematográfico, abierto a lo azaroso e inesperado. Sin embargo, esta propuesta extrema derivó en un filme que, según el cineasta:

[...] corrobora la tesis de que resulta prácticamente imposible la anulación completa del autor, aunque, eso sí, su participación asentimental y no abusiva, se

concreta en unos resultados que tienen la apariencia y la frescura de lo insólito, lo misterioso, lo nuevo, lo que aún estaba por hacer.

(Aguirre, 1972: 37)

1.2. AUTOR, INDUSTRIA Y ESTILO CINEMATOGRAFICO

El caso descrito revela simplemente algunas de las diversas complicaciones que asume la figura autoral en el campo del cine. Mientras la noción de autor en la literatura o en las artes plásticas convoca una larga tradición de pensamiento proyectada hacia la singularidad del creador, en el cine se suele considerar de acuerdo con procesos históricos muy concretos que se dirigen hacia la comprensión de las transformaciones del estilo cinematográfico en general (Bordwell, 2007: 4–5). El estilo se expresa fundamentalmente en la combinación de unos parámetros variables en cada contexto. Y estos parámetros se remiten a tres cuestiones principales: las transformaciones en las prácticas relacionadas con el proceso creativo (en la que a menudo distintos miembros del equipo artístico o técnico –no sólo el director– pueden cobrar un peso “autoral” claramente identificable en la película); el estado de las condiciones de producción en el lugar y el tiempo tratado y, finalmente, los condicionantes materiales establecidos por el desarrollo tecnológico (Salt, 2009).

Estos elementos básicos de la definición del estilo cinematográfico quedaron patentes prácticamente desde que el cine se estableció como la industria de entretenimiento hegemónica a mediados de los años 10. De hecho, puede considerarse como indicio fundador el caso de David W. Griffith, que pagó un anuncio a toda página en el *New York Dramatic Mirror* (publicado el 3 de diciembre de 1913) para identificarse, por primera vez, como el director que había realizado centenares de películas para la Biograph desde 1908, nombrando algunos de los títulos más importantes. Hay que tener en cuenta que, hasta ese momento, las películas no estaban firmadas más que por la marca de la compañía productora. Pero el anuncio de Griffith no sólo ofrecía un listado de películas de las que reclamaba su autoría, sino también defendía su papel de descubridor de una serie de hallazgos expresivos que habían permitido el desarrollo del estilo cinematográfico, entre ellos el uso del primer plano, el montaje paralelo, el suspense, el fundido en negro con fines narrativos o la interpretación actoral contenida que se diferenciaba de la recargada gesticulación expresiva del melodrama.

Prácticas creativas, estructura industrial y estado de la tecnología definen por lo tanto las condiciones del estilo cinematográfico y encuentran dos trayectos principales a lo largo de la historia del cine en su periodo clásico. Por un lado, en Hollywood principalmente, el estilo se vinculó al diseño de producción de cada Estudio, de modo que se puede hablar, hasta cierto punto, de una identidad temática y visual de la Warner, la MGM o la Paramount, que resulta perceptible por encima de los diferentes cineastas que participan en sus películas, salvo algunas contadísimas excepciones. Por otro lado, a pesar de la existencia de grandes Estudios en Europa, las prácticas creativas giraban más en torno a los cineastas capaces de generar unos recursos expresivos genuinos e innovadores, como ocurría con directores como Abel Gance, Sergei M. Eisenstein, Jacques Feyder, Fritz Lang, Alfred Hitchcock o F. W. Murnau. Algunos de ellos incluso pasaron a integrarse en la industria de Hollywood (otros fracasaron) sabiendo encontrar un terreno intermedio para que sus estilemas emergieran, de manera más o menos perceptible, por encima de los estandarizados mecanismos de producción de los Estudios para los que trabajaban.

Un punto de inflexión se producirá en los años inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. El desmantelamiento del sistema monopolístico del

Studio System de Hollywood, el advenimiento de la televisión como elemento cada vez más hegemónico en el entretenimiento de masas y la aparición de una crítica (en la que destacan las revistas como *Cahiers du Cinéma*) centrada en la singularidad de los autores, cambió radicalmente el panorama. Desde los años 50 se creó, tanto en Francia como en algunas revistas británicas y americanas, un enorme cuerpo teórico en torno a la figura del autor (Coughie, 1981: 15–17). El culto al *auteur* de la crítica de los años 50 y 60 (Stam, 2001: 105), tuvo como consecuencia un tipo de acercamiento que no sólo se centraba en pensar las cuestiones del estilo y sus contextos sino que, dentro del espíritu existencialista y activista de los tiempos, elevaba a los cineastas a la altura de intérpretes de la realidad, de pensadores del mundo, de faros para la ética individual y social. Las figuras centrales de Roberto Rossellini, Ingmar Bergman o Jean-Luc Godard, por citar algunos nombres representativos, abrían el análisis del filme al debate de ideas sociales, de utopías revolucionarias o de mistificaciones religiosas, de razonamientos sobre la verdad y las apariencias o a las vicisitudes de la existencia humana. Todo este entramado encontró un apoyo decisivo, además de las cada vez más sesudas revistas, en los Festivales de Cine como Cannes, Venecia o Berlín, en los que los autores eran continuamente celebrados y en los que, además, se dio a conocer a cineastas hasta entonces sin apenas circulación por Occidente como los japoneses o los hindúes, extendiendo por lo tanto el fenómeno autoral a la escala internacional.

Desde finales de los años 60 y sobre todo en los 70, el culto al autor en el pensamiento cinematográfico se topó con dos fenómenos que marcaron el devenir de su proyección en el pensamiento cinematográfico. Por un lado, la extensión de las teorías estructuralistas de la línea barthesiana que declararon la muerte del autor y su disolución en una idea de textualidad que orientaba el peso de la comprensión del filme (o de cualquier texto) hacia el acto de interpretación o de lectura (Stam, 2001: 115–143). Por otro lado, el peso en aquellos años posteriores al 68 de las teorías revolucionarias que celebraban la creación colectiva o la interpretación social en detrimento de la individualidad. El impacto de estas teorías, que en cierto modo coincidieron con la institucionalización de los estudios cinematográficos dentro de la universidad, fue indiscutible en el último cuarto del siglo pasado.

La parte fundamental de la obra de Javier Aguirre y las tensiones que generaba sobre la idea de autoría se ubican precisamente en este periodo. En su práctica cinematográfica, recorrerá los más diversos terrenos del lenguaje cinematográfico para producir una reflexión sobre la pervivencia, la coherencia y la disolución del estilo que se refleja desde las producciones vinculadas a la industria más convencional como en los trabajos de índole experimental.

2. JAVIER AGUIRRE Y EL FANTASMA DE LA AUTORÍA

2.1. UNA OBRA DE MÚLTIPLES CARAS

Efectivamente, es difícil encontrar un caso que despierte más preguntas en relación con la figura de autor en el cine español que el de Javier Aguirre. Su obra abarca una extensísima gama de proyectos radicalmente diferentes tanto en su concepción y objetivos como en su resultado final. Partiendo de un interés puramente descriptivo, y sin llegar a ser exhaustivos (la filmografía completa del cineasta vasco supera largamente el centenar de títulos en los más diversos formatos), podemos dividirla en varias líneas de trabajo:

En primer lugar, las películas de cine comercial dirigidas al público general. En este apartado se incluyen producciones concebidas como vehículos de estrellas de la

canción como Los Bravos (*Los chicos con las chicas*, 1967), Raphael (*Volveré a nacer*, 1972) o el grupo infantil Parchís (*La guerra de los niños*, 1980 y dos secuelas más), Dentro de esta línea hay que tener en cuenta a su vez las comedias que van desde el costumbrismo hasta el denominado “cine de tercera vía” (películas que se ubican entre lo puramente comercial y ciertas aspiraciones intelectuales, identificado con las producciones de José Luis Dibildos) como *Soltera y madre en la vida* (1969), *Ser hippy una vez al año no hace daño* (1969) o *Pierna creciente, falda menguante* (1970). También orbitó profesionalmente alrededor de distintos modelos de cine de género, como el film infantil (*Rocky Carambola*, 1979), producciones cercanas al cine de “destape” (*El consenso*, 1979), y películas de terror o también de intriga criminal como *El gran amor del conde Drácula* (1972), *El jorobado de la morgue* (1972) o *El asesino está entre los trece* (1973). Como se observará con estas breves referencias, una carrera amplia en el marco de la industria caracterizada por la ductilidad y su reputación dentro de la profesión. Efectivamente, los productores le valoraban como un director que se ajustaba con profesionalidad rigurosa a las condiciones presupuestarias y a los días de rodaje previstos, algo que Aguirre asumía como pauta básica para consolidar su carrera (De Abajo, 1999: 76)

En segundo lugar, es el autor de películas de formato profesional pensadas para la exhibición en salas comerciales, aunque caracterizadas por expresar inquietudes intelectuales o cierta experimentación formal en la línea del cine «de autor» configurado en los 60 y 70. Aquí podemos ubicar, entre otros, casos como *Vida/Perra* (1981), que Aguirre (1991: 32) considera un largo en la línea de su *Anti-cine* (ver más abajo), *La monja alférez* (1986), *El polizón de Ulises* (1987) o incluso como desarrollaremos un poco más adelante, su primera película estrenada en salas, el largometraje documental *España insólita* (1964)

En tercer lugar, Aguirre es el responsable como director de numerosos documentales realizados para el sector de la industria, las empresas de servicios e incluso de la administración en los que asume sin ambages las convenciones del formato de reportaje. Incluye trabajos para No-Do y para la televisión como *Costa del sol malagueña* (1972) o *Espacio muerto* (1965), otras producciones del ámbito oficial como *III Plan de desarrollo económico y social* (1972) o *Una industria para el campo* (1967) y una considerable cantidad de cortometrajes sobre los beneficios del deporte (1966) o sobre ciudades y lugares españoles.

En cuarto lugar, los que podríamos denominar filmes-ensayo en los que, partiendo de un formato aparentemente convencional de reportaje sobre un lugar determinado, hace que las películas se abran a una dimensión reflexiva caracterizada por la declarada experimentación formal, tanto en la imagen como en el sonido, el peso de una visión antropológica y la evocación histórica y/o memorística. Este tipo de trabajo está presente desde los inicios de su obra, como son los casos de *Pasajes tres* (1961), *Tiempo dos* (1960), *A ras de río* (1961), o *Espacio dos* (1961) y llega a manifestarse incluso en proyectos para la televisión como *Los cuatro elementos* (1969). En estos ensayos iniciales acaba por configurar un repertorio de motivos visuales y sonoros que permanecerá en los filmes posteriores, extendiéndose tanto por sus producciones comerciales e industriales como por su cine más experimental.

Un quinto grupo de películas partiría de esa misma idea del film-ensayo, pero se enfocaría hacia un diálogo entre la imagen en movimiento y las artes plásticas. Serían las películas realizadas en torno a artistas vinculados principalmente al experimentalismo, el informalismo y el *op art*. En ellas, la presencia de textos poéticos y literarios resulta frecuente, así como el recurso a bandas sonoras de tono vanguardista. Caben aquí *Del movimiento espontáneo de la materia* (dedicada a Antoni Tàpies), *Espacio interior*

(Eduardo Chillida), *Líneas del viento* (Eusebio Sempere) o *Como inmóvil sobre el mar sin reposo* (Eduardo Sanz), todas de 1980.

El cine experimental «puro», por utilizar la expresión de Jean Mitry, constituiría la sexta y última faceta de la obra de Aguirre. Ubicado en las corrientes de vanguardia de los setenta, encontraría su máxima expresión en el denominado *Anti-cine*, realizado mayoritariamente en torno a 1970. Se trata de una serie de ocho películas (algunos de sus títulos son: *Uts 0*, *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro siete*, *Che che che* o *Innerzeitigkeit*) marcadas por la investigación más radical de línea del *op art* o las artes performativas y conceptuales. Estos filmes intentaban, sobre todo, llevar al límite la percepción del espectador, trabajando en ocasiones la manipulación física del soporte (como ocurría en *Underwelles*) y añadiendo la colaboración con músicos que se movían en el territorio de las distorsiones sonoras, la electroacústica, la música aleatoria y los laboratorios de computación. El peso de corrientes como el arte *minimal*, el *povera* y la presencia de lo aleatorio es notable e innovador en el cine español (Aguirre, 1991: 29) Entre los objetivos declarados por Aguirre, se pretendía intervenir de una manera agresiva en los sentidos del espectador, ofreciendo algo parecido, según su opinión, a una experiencia lisérgica (Aguirre: 1995: 27). El alcance radical del producto lo expresaba de manera fehaciente en el libro teórico, titulado precisamente *Anti-cine*, que acompañaba a las películas de la serie:

[P]ocas veces, como en esta ocasión, la agresividad se lleva hasta sus máximos extremos. Es una agresividad, además, física, es decir, objetiva. El carácter agresivo del cine usual ... se basa en lo psicológico, es decir, se producen escenas de una violencia literaria que afectan en lo subjetivo al espectador y que, incluso, le pueden dañar en su subjetividad, pero no en lo que afecte a sus órganos físicos. En nuestra película la violencia no es subjetiva ni literaria, sino objetiva y física. Es el ojo y el oído quien se siente herido por una acción física ante la que no caben interpretaciones subjetivas. (...) [si el espectador] goza de una vista excelente, le recomendaríamos que no se pierda la *dura* contemplación de unos efectos visuales jamás vistos con anterioridad.

(Aguirre, 1972: 46–47)

Estos filmes circularon por circuitos alternativos, cine-clubs, institutos culturales (la primera proyección pública fue en el Instituto Francés de Madrid) y algunas exhibiciones artísticas, como los Encuentros de Pamplona de 1972. Se trataba de películas producidas por el propio Aguirre y realizadas en su taller durante los huecos de su trabajo profesional, utilizando a menudo materiales y apoyo técnico conseguidos a través de las películas comerciales que estaba realizando. En ellas plasmaba sus inquietudes más profundas, no sólo sobre la forma cinematográfica, sino también sobre la función revolucionaria del arte y su proyección en la propia vida, temas en plena vigencia a principios de los 70. La publicación del libro *Anti-cine* incluía reflexiones del autor sobre sus objetivos, una serie de aforismos que en cierto modo permitían entender su trabajo y también las opiniones de un nutrido grupo de intelectuales, poetas y artistas, invitados a lanzar su opinión sobre el ciclo de películas. Entre los convocados para escribir en este libro encontramos un amplio abanico de tendencias y sensibilidades, con nombres como Gabriel Celaya, Gerardo Diego, José Ferrater Mora, José Agustín Goytisolo, Juan Hidalgo, Francisco Umbral, Alfonso Sastre, Eusebio Sempere, Tomás Marco o Cristóbal Halffter, lo que da una muestra del alcance de la obra de Aguirre entre el ambiente artístico y literario del periodo.

2.2. HIBRIDACIONES DEL ESTILO: ENTRE EL DIRECTOR Y EL AUTOR

La señal más manifiesta de la posición autoral de Aguirre con respecto a las diversas facetas de su obra se puede encontrar en el modo en que definió su trabajo en los títulos de crédito de sus películas. Mientras que en las que tenían una orientación comercial o profesional su nombre solía aparecer bajo la aséptica acreditación de «Director»; en aquellas que consideraba más personales utilizaba la fórmula «Un film de» (De Abajo, 1999, 54). Esta dicotomía en la percepción de la obra propia parece delimitar dos compartimentos estancos claramente definidos. Sin embargo, para entender el forzamiento sobre el estatuto tradicional del autor que supone la obra de Aguirre, deberemos centrarnos en los rasgos expresivos que permean y se proyectan más allá de esta aparente división. Centrarnos, en suma, en los estilemas que circulan entre el territorio comercial y el experimental y viceversa, diseminados de una manera más o menos manifiesta para el espectador avezado.

Aguirre afirmaba que, en general, consideraba al productor que le encargaba sus películas comerciales tan autor como él. De hecho, definía su papel como: «...no director creador, no director autor, sino director partícipe, coautor. En verdad, yo considero que [con productores como José Luis Dibildos o Pedro Masó] yo soy coautor de las películas.» (Lara y Galán 1971: 35). El ámbito de su autoría lo restringía a soluciones formales que en cualquier momento podían emerger en la producción, intervenciones puntuales en desperdigados por el cuerpo del filme o, utilizando sus propias palabras, unos «trocitos» que los especialistas bien entrenados en el análisis de la forma cinematográfica podrían detectar sumergidos en las convenciones de una película comercial:

[...] yo puedo ser autor de un trocito, pero respecto a la obra en general mi autoría está más en la forma: es decir, en el ejercicio de una profesión llevada a su extremo límite, en cuanto a que no sólo pongo en juego una técnica, sino que pongo todo lo que sé en el ejercicio de una idea primordial, que es la de hacer un producto que al público le guste.

(Lara y Galán, 1971: 35)

La forma manifestada en una serie de soluciones técnicas y expresivas es, en definitiva, el lugar donde se pone en juego el rastro del autor, independientemente del formato cinematográfico escogido. Ya sea omnipresente o fugaz, la solución expresiva concreta, el recurso innovador y genuino, es el principal vestigio que nos queda de la figura autoral. En este caso, el funcionamiento de una serie de estilemas en la obra de Aguirre revela que, a pesar de la dualidad director/autor que plantea como principio de actuación ante sus películas, sus inquietudes formales son rastreables desde sus primeros cortos y se mantienen a lo largo de gran parte de su carrera como director profesional, como cineasta-ensayista y como autor experimental. Con el fin de no ser exhaustivos y sintetizar al máximo lo que podría ser una prolija descripción de fórmulas y casos, veamos algunos de los principales recursos:

1. En primer lugar, lo que podríamos definir como un énfasis en los contrastes conceptuales. En sus películas más personales encontramos una dinámica de permanente contradicción e interpelación dentro de su estructura, tanto a través del despliegue de las imágenes como en la banda sonora. En uno de sus filmes iniciales de orientación ensayística, *Espacio dos* (1961) se plantea una contraposición entre planos tomados desde las calles de Cádiz, mostrando monumentos y gentes (con un acompañamiento de música flamenca o jazz moderno) y planos aéreos concebidos y montados de manera vertiginosa y apoyados en una banda sonora de efectos distorsionadores junto a la música

electroacústica de Luis de Pablo. Este tipo de desarrollo dialéctico es perceptible en otros filmes como *Pasajes tres* (1961), en el que se ofrece una reflexión sobre el contraste entre lo viejo y lo nuevo en la villa guipuzcoana de Pasajes, o *Toros tres* (1962), que pone en diálogo imágenes de los toros de Guisando frente a grabados sobre tauromaquia de Goya y Picasso. La estructura de *España insólita* (1965) también está basada en el contraste entre la España turística caracterizada por la modernidad y el consumo y la más tradicional y folklórica, como veremos un poco más adelante. Un eco de esta estrategia dialéctica en el cine comercial puede encontrarse, por ejemplo, en el arranque de *Volveré a nacer* (1972). Antes de los créditos, vemos una escena en la que una pareja de estrellas de la canción se encuentra dando una rueda de prensa. De repente, irrumpe Raphael y les dispara con una pistola. Tras el shock producido por esta escena Aguirre la repite plano a plano, pero ahora con imágenes solarizadas y con colores saturados mientras desfilan los títulos de crédito, creando un contraste narrativo y cromático que incluye una clave sobre los juegos de apariencias y mentiras que encierra el filme.

2. El juego con el contraste puede ser entendido más allá de una dimensión conceptual para ofrecerse como juego con la percepción y los sentidos del espectador, tanto en el ámbito visual (sobre todo a través de las contraposiciones cromáticas) como en el sonoro. Hemos mencionado ya que este es uno de los objetivos presentes en su *Anti-cine*, como en *Espectro siete* (1970), en el que las alternativas de imágenes de colores puros puntuadas por sonidos percutientes y también simplificados al máximo, bajo la estructura «una nota, un color». Una utilización semejante en el aspecto cromático la encontramos de nuevo en los créditos de *Pierna creciente, falda menguante* (1970), con carteles que retoman esos contrastes de fondos puros que sirven de apoyo a imágenes publicitarias de época. También en los de *Superficies* (1980), preludiando las texturas y colores de la obra de Gerardo Rueda. Este elemento, combinado con técnicas de animación o con efectos ópticos variados, es utilizado también con profusión en *Los chicos con las chicas* (1967).

3. El recurso al montaje constructivo, en ocasiones enfatizando las contraposiciones, alterando el ritmo y jugando de nuevo con la percepción es otro elemento característico. Normalmente esas imágenes en conflicto encuentran un apoyo que remacha el contraste en la banda sonora, que a veces cambia de registro en cada salto de plano. Desde luego, el recurso se encuentra presente en algunas de las películas del *Anti-cine* como *Che che che*, pero también se utiliza con una finalidad cómica en los créditos de *Los que tocan el piano* (1968). El uso de esta estrategia de montaje para intensificar los efectos perceptivos sigue la línea del *op art* y encuentra su punto álgido en la psicodélica *Los chicos con las chicas*, tanto en los títulos del inicio (en los que se deconstruye tanto por la banda sonora como la de imagen el éxito de Los Bravos, «Black is black») como en otros números musicales intermedios (echando mano de la animación y los contrastes cromáticos) y los títulos del final, que imitan composiciones de espirales y juegos con la percepción óptica al estilo de Vasarely.

4. Además del montaje constructivo, encontramos otro elemento transversal en su obra: las asociaciones construidas mediante un montaje conceptual. Se trata fundamentalmente de paralelismos asociativos vinculados al cromatismo, la geometría y las líneas o ritmos visuales que se desprenden de objetos, edificaciones o elementos de la naturaleza presentes en el plano. Las imágenes aéreas de *Espacio dos* intentan convertir la catedral o la plaza de toros de Cádiz en elementos puramente geométricos y a la vez dinámicos que se articulan en

sucesión de manera que recuerda elementos del *Anti-cine*. El carácter geométrico de la arquitectura y el dinamismo del movimiento de cámara también es un recurso permanente de sus películas publicitarias sobre siderurgias o grandes fábricas realizadas para Estudios Moro como *Escombreras* (1966) o *Una industria para el campo* (1967). Otro elemento pueden ser las ramas desnudas de los árboles tomadas en contrapicado y recortadas contra el cielo: las encontramos en el ensayo sobre la villa de Zarauz de *Tiempo dos* (1962) o creando un dinámico elemento plástico acentuado por un montaje acelerado en *Los cuatro elementos* (1969). También aparecen con el mismo fin en el paso nocturno de Raphael mientras canta en *Volveré a nacer*. Otro caso son los juegos con los sombreros de las bañistas, las sombrillas de playa o los toldos y tiendas de campaña asumidos como recursos para los juegos geométricos y cromáticos en *A ras de río* (1961), *Tiempo de playa* (1961) o *España insólita*.

5. El trabajo con la música electroacústica, las distorsiones sonoras y el empleo de contrastes de volumen y densidad del sonido, así como la creación de ruidos con diversos materiales y juguetes, es otro de los recursos más característicos de las películas de Aguirre. La colaboración habitual con músicos vinculados a la vanguardia y la experimentación como Luis de Pablo o Eduardo Polonio permea también en la manera de concebir la banda sonora cuando trabaja con sus producciones destinadas al gran público. En una paródica revisión del leitmotiv wagneriano, algunos de sus personajes se definen a través de efectos sonoros ligados a distorsiones o soluciones auditivas que producen una impresión cómica, como podemos comprobar en *Los que tocan el piano*, en *Soltera y madre en la vida* (1969) o, especialmente, en *El astronauta* (1970). Un caso particularmente interesante, ligado de nuevo al montaje constructivo, es el de *Los chicos con las chicas*, planteándonos en el mismo arranque del film una deconstrucción absoluta de la melodía y la estructura armónica del mayor éxito del grupo, la canción *Black is Black*.

6. Finalmente, casi como una vía paralela a lo descrito en el epígrafe 4, encontramos el trabajo persistente sobre texturas y superficies de materiales a través de su moldeamiento por la luz, el movimiento (tanto de la cámara como de los objetos) y los juegos de color, transparencias y relieve. Esta voluntad de trascender la bidimensionalidad de la imagen cinematográfica y llevarla a un planteamiento casi escultórico se plasma de manera fehaciente en sus películas sobre artistas como *Líneas del viento*, *Espacio interior* o *Vibraciones oscilatorias* (1980). También en filmes sobre la industria siderúrgica como *Vizcaya cuatro* (1962) o *Escombreras*. Un recurso estilístico comparable es perceptible en *Soltera y madre en la vida*, aprovechando que el personaje que interpreta Lina Morgan trabaja en una fábrica de bombillas. Y aparece en su máxima expresión en la película para televisión *Los cuatro elementos*. En ella, las solarizaciones y densidad lumínica de las diferentes texturas parecen remitir a las investigaciones de otro gran referente del cine experimental español: José Val del Omar.

Estos recursos estilísticos descritos con necesaria brevedad muestran, por lo tanto, una clara transversalidad más allá de los modelos cinematográficos que le dan acogida y la intensidad («trocitos» en el cine comercial, extrañamiento en el cine publicitario, plenitud en el *Anti-cine*) con la que son desplegados. En cualquier caso, perviven con coherencia y constancia a lo largo de la obra de Javier Aguirre. Es interesante observar que la búsqueda que se desprende de los mismos apunta en una misma dirección: un tratamiento que descentre al espectador frente a las convenciones perceptivas establecidas por el cine

tradicional. También un juego con formas, geometrías, montaje y contrastes cromáticos que ofrezca una relación con las imágenes que se aleje de la mera identificación psicológica y emocional y le conduzca a una experiencia física, corporal de su percepción del filme. Algo que, como ya hemos visto: encontró su aplicación más depurada en el *Anti-cine*: «Con mi anti-cine estoy creando el mismo efecto de un alucinógeno, no de una forma deliberada, claro, pero que sí lleva el lenguaje a sus últimas consecuencias. Ese es el fundamentalmente real y verdadero *Anti-cine*.» (De Abajo, 1999: 196).

3. VOYEURISMO Y ALUCINACIÓN: LA PLAYA Y LA METÁFORA TURÍSTICA

3.1. EL ENCUENTRO CON LA PLAYA: PERCEPCIÓN ALTERADA Y NOSTALGIA

Extrañamiento, descentramiento del espectador, sorpresa, búsqueda de una experiencia «alucinógena», son elementos que dotan de cohesión a las huellas autorales desperdigadas en el cine de Aguirre. Son también aspectos plenamente integrados dentro de dos fenómenos que forman parte esencial del contexto en el que alcanzó su apogeo como (anti)autor: por un lado, un arte que reta lúdicamente a la percepción convencional y cuyas exploraciones se proyectan no sólo en el cine, sino también en la publicidad, la tipografía o la decoración hasta convertirse en seña iconográfica de un estado de la cultura de consumo de los 60 y 70: el *op art*. Por otro lado, el crecimiento exponencial de esa misma economía de consumo en la España desarrollista que alcanza su máxima expresión en el fenómeno turístico. El modo en que el turismo y, sobre todo la playa, se convierte en la mejor manera de presentar esa conexión con las percepciones alteradas, las experiencias intensas y la liberación y desinhibición de los sentidos y del cuerpo constituye un elemento esencial en la obra de Aguirre. Y se imbrica íntimamente con su proceso de construcción/destrucción autoral. En su libro sobre el *op art* y el cine, Pauline Mari destaca el objetivo de Vasarely («El Ego retrocede en favor de lo colectivo») y los artistas bajo su influjo de «...militar a favor de deponer al artista-demiurgo en beneficio del público» (Mari, 2018: 22). Una tendencia que, dicho sea de paso, a finales de los 60 y principios de los 70 coincide con la fusión de los conceptos de arte, revolución y vida, perfectamente imbricados en películas como *Che che che* (Benet, 2012: 145–150). Y también con el papel decisivo del consumidor en la nueva economía.

La playa, para Aguirre, es un espacio de saturación de los sentidos, un lienzo en el que se pueden dibujar de manera aleatoria las dos características esenciales que desarrolla Pauline Mari en las relaciones entre cine y *op art*: el voyeurismo y la alucinación (Mari, 2018: 11–12). También constituye un espacio utópico, de ruptura con lo cotidiano y de apertura a lo onírico. Finalmente, se ofrece como un lugar que permite la evocación de formas de vida perdidas junto con la exhibición apabullante de la modernidad, el consumo y lo efímero.

Una de las primeras películas de Aguirre, *A ras de río*, utiliza el recorrido del río Bidasoa, desde sus fuentes a su desembocadura, para plantear la habitual estructura de contraste que encontramos como estilema recurrente del autor. Por un lado, costumbres ancestrales relacionadas con un mundo rural, de caseríos y de festividades como los carnavales de Ituren con los espectaculares txuntxurros o la romería al monte Aldabe. Por otro lado, imágenes de agitación urbana y acumulación de automóviles en la frontera de Irún como oposición marcada también en la banda sonora. La modernidad revestida de tradición y escenificada también se encuentra en las imágenes de la fiesta del Alarde de Hondarribia. Todas las contraposiciones entre lo viejo y lo nuevo, lo estático y lo dinámico, lo ancestral y lo efímero encuentran, sin embargo, una síntesis final en una

prolongada escena localizada en la playa. En ella, Aguirre plantea, entre otras cosas, juegos lúdicos de geometrías y cromatismos a partir de los sombreros de bañistas hasta volver a un plano general de la playa. Una panorámica hacia la derecha abandonará esta imagen del ocio para acabar mostrando la desembocadura del río eterno, imagen de voluntad metafórica sobre la que se superpone la palabra Fin.

Esta estrategia de utilización de contrastes entre formas y los colores y de oposiciones entre una visión más cercana a lo humano y otra que se descentra y aleja para producir efectos geométricos y plásticos se encuentra articulada en un grupo bastante significativo de películas. Ya hemos hecho alusión a *Espacio dos*, con la dicotomía entre las imágenes aéreas de la playa, que producen una impresión vertiginosa y las visiones más cercanas a las gentes, sus trabajos y sus costumbres concebidas con un ritmo pausado. En el final, los planos aéreos de la playa se alternan con otros a ras de tierra de jóvenes bañistas estáticas, tomando el sol y gozando del ocio con una evidente sensualidad. En este caso, también se mantiene latente la tensión entre las dos formas, tal como ocurre en *A ras de río*. Por su lado, *Tiempo de playa* (1961) desarrolla un recorrido por una jornada completa en una playa de Santander. En los primeros momentos, las playas vacías y la luz del amanecer permiten juegos de perspectivas y cromatismos intensificados por el montaje y los movimientos de la cámara que se acentuarán con los trabajadores que se ponen a acondicionar la playa para la llegada de los turistas, sobre todo con un curioso *gag* visual producido por la instalación de unas tiendas de lona de variadas formas y colores que plantean una curiosa danza. Las asociaciones dinámicas y ópticas se mantendrán con la playa abarrotada a través de planos de toallas, toldos y sombrillas sometidos a un montaje que enfatiza sus valores cromáticos.

Es interesante resaltar que esta película comienza y acaba con los créditos superpuestos a imágenes antiguas de la playa de Santander, que evocan un tiempo previo al turismo de masas, a un encuentro con el ocio más plácido y pausado. En cierto modo, también es un tema recurrente en el cine de Aguirre el tratamiento nostálgico de la playa como espacio utópico de la vida familiar, del encuentro amoroso y de la irrupción de lo aleatorio e inesperado. En el cine comercial de Aguirre lo observamos desarrollado en el segmento inicial de *Pierna creciente, falda menguante*, pero su máxima realización se encuentra en otra película de carácter surrealista: *Playa insólita* (1962). Consistente en una serie de sketches de carácter absurdo, muestra de entrada un contraste entre un personaje diabólico vestido a la moda de principios de siglo en una playa contemporánea que produce los encuentros más inesperados: un gramófono con discos rotos que sin embargo permite animar el baile de dos jóvenes enamorados, un burro al que se le añaden unas alas de ángel, un bañista observando un maniquí acéfalo puesto boca abajo, un pintor que aparentemente está realizando un cuadro marino pero se limita a escribir la palabra «Agua», etc. Es interesante observar que este ensayo onírico arranca como un documental turístico convencional, pero aparentemente la película original se rompe y un locutor interviene diciendo: «Respetable público, por causas ajenas a nuestra voluntad nos vemos obligados a interrumpir la proyección de nuestro documental turístico de hoy. En su lugar, les ofrecemos unas imágenes en monocolor. Tienen música», motivo que preludia la entrada en una trama onírica que descompone cualquier lógica y en la que, como buen film surrealista, predomina un componente lúdico y humorístico.

Lo mismo ocurre con otro filme que sistemáticamente intenta deconstruir el reportaje turístico a través de la entrada de lo aleatorio, las estructuras de contraste, los juegos plásticos y conceptuales y la articulación dialéctica de la banda sonora: *Espacio de playa* (1967). El documental acude a numerosas playas del litoral español, desde la Costa Brava a Santander, San Sebastián, Torremolinos, Almuñécar o Galicia. En cada una de ellas los locutores nos informan fundamentalmente de datos: número de turistas,

kilómetros de playa o características físicas en las que se alternan los convencionales zooms y panorámicas sobre el paisaje con los juegos cromáticos y conceptuales que hemos ido viendo en los casos anteriores. Esta combinación de contrastes se acentúa además a un nivel estructural, porque estas imágenes turísticas deconstruidas se articulan con otras que muestran el recorrido que un grupo de músicos está realizando por la geografía española.

3.2. EXALTACIÓN TURÍSTICA, DECONSTRUCCIÓN Y DISOLUCIÓN DEL AUTOR

El afán deconstruidor sobre las imágenes turísticas que acabamos de ver remite a esa metáfora en la que se condensan los aspectos sociales, económicos y sociológicos de una sociedad en transformación hacia la modernidad, el consumo y la búsqueda de experiencias intensas. Pero hay que mencionar también, en un nuevo giro de contrastes y capas autorales en la obra de Aguirre, puesto que también es director de reportajes que exaltan el turismo dentro del discurso oficial franquista en películas para No-Do. El turismo es uno de los elementos destacados en su interesante reportaje oficialista *III Plan de Desarrollo Económico y Social*, en el que se da cuenta entusiasta de los avances del desarrollismo y en el que el turismo aparece como un auténtico motor de crecimiento a la misma escala que las industrias siderúrgicas o los transportes y telecomunicaciones. Aguirre acude a una metáfora insistente resuelta con montaje constructivo: el avión que despega imparable hacia el cielo. Algo semejante podemos decir de *Costa del Sol malagueña* (1972) reportaje para No-Do articulado (el guión es del experto cineasta Enrique Rovira-Beleta) en torno a las fantasías de cinco potenciales turistas que desean abandonar las rutinas del trabajo o de las obligaciones domésticas para sumergirse en el mundo de ensueño de la costa andaluza. El desarrollo de la historia se estructura en torno a las ensoñaciones de cada uno de estos turistas y la confirmación de que van a encontrar lo que buscan ajustados a sus diferentes personalidades: deportes excitantes, diversión nocturna, tranquilidad y reposo o la posibilidad de dejarse llevar por (como nos dice una *voice over*) la «pintoresca indolencia de los visitantes». Además, el filme echa mano de la posibilidad del encuentro con celebridades como Bob Hope, Deborah Kerr, Grace Kelly o Lola Flores, que aparecen realizando actividades turísticas en la zona como parte de la panoplia de experiencias abiertas por las playas de Málaga.

El epítome de todo este proceso lo constituye, sin lugar a dudas, *España insólita*, una película ambiciosa que se estrenó en las salas comerciales pese a su apariencia de documental y que supuso un notable éxito para Aguirre. En algunas manifestaciones, Aguirre llegó a plantear que su película tenía también una finalidad antropológica:

[...] considero que tiene valores, independientemente de los cinematográficos, de tipo histórico y sociológico en cuanto a que dentro de cincuenta años –o ahora ya mismo– será un documento muy importante, porque las costumbres que yo mostré irán desapareciendo cada vez más hasta el momento en que, afortunadamente para España, ya no existan.»

(Lara y Galán, 1971: 36)

Pero al mismo tiempo, entraba dentro de unos marcos de imagen del país promovida por la propia administración franquista que ha analizado con precisión Eugenia Afinoguénova (2012: 48–57) a través de la idea de un cine «auto-etnográfico.»

De entrada, en *España insólita*, se establece un tipo de discurso que pretende alejarse de los espacios trillados de la imagen desarrollista. La cámara propone un recorrido por una serie de típicos carteles turísticos como el escaparate superficial que se

ofrece a los turistas. Sin embargo, la voz del locutor (leyendo un texto de Dionisio Ridruejo) establece un desplazamiento con respecto a esos lugares comunes:

España, los carteles turísticos pregonan que España es diferente, y colocan en los escaparates una baraja de bellas estampas que pueden competir con las lindezas esparcidas por otros rincones del planeta. ... Si los viajeros pudieran descubrir por debajo de las estampas turísticas el alma de esta tierra, entonces sí que pensarían que en efecto se trata de un país diferente... Vamos a espiar atentamente los pueblos de España dejando los caminos trillados que todo el mundo conoce, vamos a escudriñar las imágenes secretas donde se refleja el misterio de nuestra vieja conciencia nacional.

Por lo tanto, el imaginario turístico convencional es considerado una máscara detrás de la cual es posible encontrar lo esencial del país, una cierta la autenticidad. La estrategia de desvelamiento de esa máscara se dirige hacia un espectador activo, cuya mirada pueda «escudriñar las imágenes secretas» que encierran la verdad oculta. Se definen por lo tanto dos espacios que apuntan a realidades opuestas, el de las apariencias y el de la autenticidad. Sin embargo, la dicotomía planteada sufre a lo largo del filme un proceso de progresiva disolución. Una serie de encabalgamientos temáticos y formales, así como las correspondencias visuales típicas de Aguirre, hacen que la distancia entre ambos espacios se vaya desvaneciendo. Después de un recorrido por diferentes regiones peninsulares y tradiciones festivas y religiosas, la película nos plantea un contraste entre el fervor de la Semana Santa en un pueblo andaluz, con la sentimentalidad y la exuberancia meridional características y lo contrapone a la crudeza sobria y doliente de la misma festividad en un pueblecito castellano. Siguiendo con esa estrategia, el filme nos lleva a continuación desde este recorrido por la España profunda a una visión de escaparate: en este caso, la Mallorca abarrotada de turistas en la playa. La reversibilidad de ambos espacios queda manifiesta a través de los estilemas habituales de Aguirre. Por ejemplo, la forma triangular de una sombrilla de paja en la que se concentra el último plano dedicado a la playa balear se encabalga por montaje con la forma del capirote de los txuntxurros navarros que protagonizan el siguiente episodio en el que se centra el filme y que también habían aparecido reflejados en el filme precedente *A ras de río*.

Del mismo modo, en una escena posterior, el narrador nos conduce a una fiesta flamenca en el Sacromonte especialmente escenificada para los turistas definiendo esa capa superficial al que remite dicha experiencia. Como contrapunto, nos conduce a continuación a un pequeño pueblo donde podemos encontrar el cante flamenco presentado en su ambiente natural y vinculado a las tareas cotidianas del trabajo o a la diversión de los niños. El cante culmina con la representación de un baile realizado por gitanillos que, en cierto modo, suponen un nuevo caso de «autenticidad escenificada».

Como gesto (anti)autoral del cineasta, los contrastes que fundamentan la estructura de *España insólita*, como del resto de las películas que hemos ido viendo, van superándose por la consistencia del estilo. Más allá de las premisas ideológicas, de las condiciones de producción y de la consideración del público al que van dirigidas sus películas, Aguirre lleva a los límites la coherencia de la figura del autor y su inevitable deconstrucción. Desde este punto de partida, es difícil encontrar un caso tan lleno de capas que exprese mejor la incertidumbre que genera la idea del autor en unos tiempos tan llenos de contradicciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Afinoguénova, Eugenia (2012). «La España negra en color: el desarrollismo turístico, la

- auto-etnografía y *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)». *Archivos de la Filmoteca*, 69: 39–57.
- Aguirre, Javier (1972). *Anti-cine. Apuntes para una teoría*. Fundamentos.
- Aguirre, Javier (1991). «Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anti-cine». En Joaquín Romaguera (ed.), *Las vanguardias artísticas e históricas en el cine español* (pp. 27–32). Filmoteca Vasca.
- Aguirre, Javier (1995). «Una experiencia personal.» En VV.AA., *Entre antes sobre después del anticine*. CSIC.
- Benet, Vicente J. (2012). «Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre», *Archivos de la Filmoteca*, 69: 141–153.
- Bordwell, David (2007). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- Coughie, John (ed.) (1981). *Theories of Authorship*. British Film Institute.
- De Abajo de Pablos, Juan Julio (1999). *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*. Fancy.
- Lara, Fernando y Diego Galán (1971). «Javier Aguirre, en lucha abierta con el siglo XIX». *Triunfo*, 459: 34–37.
- Mari, Pauline (2018). *Le voyeur et l'halluciné. Au cinéma avec l'op art*. Presses Universitaires de Rennes.
- Salt, Barry (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Paidós.



Enric Marco: los avatares del impostor que retrató Javier Cercas

Enric Marco: the avatars of the imposter portrayed by Javier Cercas

DANIEL ESCANDELL-MONTIEL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA / UNIVERSIDAD DE ESTOCOLMO¹

<https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-09-30

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-28

RESUMEN: Enric Marco protagonizó múltiples titulares cuando se desveló que su historia como superviviente de los campos de concentración nazis era una mentira sostenida en el tiempo durante décadas. Condecorado, reconocido, respetado e incluso idolatrado: Marco había alcanzado un éxito social y una popularidad indiscutible con su discurso como víctima, que se desmorona tras conocerse la realidad. Como personaje camaleónico que logró ser otro, Enric Marco ha generado interés y fascinación en la sociedad: nos centramos aquí en la concepción del Marco ficcionalizado, ya no por sí mismo, sino por otros. Para ello, presentamos la visión de Enric Marco que se construye a partir del libro *El impostor*, publicado por Javier Cercas en 2014, y la aparición de un perfil en la red social Twitter que tuvo su periodo de mayor actividad entre 2013 y 2014. Para llegar a este enfoque, a lo largo de las siguientes páginas presentamos una panorámica de casos afines para entender la tipología camaleónica en la ficción y en la realidad; entre los casos reales, además, se dedica especial atención a ejemplos vinculados con España. Con ello, abordamos a Enric Marco desde una taxonomía identitaria múltiple: el Enric auténtico, el impostor, el impostado y el retratado.

Palabras clave: avatar, impostor, impostado, retratado, Enric Marco, Javier Cercas, literatura, Twitter.

¹ Esta publicación es resultado de los proyectos PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) y PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033 y se ha realizado en el contexto de una estancia de investigación en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 financiado por el Ministerio de Universidades/ NextGenerationEU/ PRTR.

ABSTRACT: Enric Marco made it to the headlines when it was revealed that his story as a survivor of the Nazi concentration camps was a lie sustained for decades. Decorated, renowned, respected and even idolized: Marco had achieved social success and indisputable popularity with his discourse as a victim, which falls apart after knowing the truth. As a chameleonic character who managed to be someone else, Marco has generated societal interest and fascination: this article focuses on the conception of the fictionalized Enric Marco, not by himself, but by others. To do this, the article presents Marco's vision constructed from the book *El impostor*, published by Javier Cercas in 2014, and the appearance of a profile on the social network Twitter that had its period of greatest activity between 2013 and 2014. To build this approach, in these pages we also present an overview of related cases to better understand these chameleon-like characters in fiction and in reality; moreover, among those real cases special attention is devoted to examples linked to Spain. Thus, the article approaches Enric Marco from a multiple identity taxonomy: the authentic, the imposter, the faked and the portrayed Enric.

Key words: avatar, imposter, fake, portray, Enric Marco, literature, Twitter.

1. INTRODUCCIÓN: SUPERESPÍAS Y SUS MÁSCARAS

Los casos de suplantación de identidad son una constante, así como la impostación plena que conduce a las múltiples estrategias para ser otro que ya no es uno (Escandell, 2016). Si bien es cierto que los grandes suplantadores de la ficción (y más en las ramas de lo fantástico y de la ciencia ficción) tienen tendencia a ser perfectos en la construcción de sus nuevas encarnaciones y suplantaciones (desde personajes como Zeus hasta el camaleónico agente Ethan Hunt de *Mission: Impossible*, pasando por Mortadelo, Jay Gatsby o Tom Ripley), los casos reales no pueden alcanzar tal grado de sofisticación.

Desde luego, la máscara ficcional puede ser muy literal en ocasiones, como en las películas protagonizadas por Tom Cruise iniciadas con la antes mencionada cinta de 1996 que dirigió Brian de Palma: en ninguna de ellas falta la secuencia en la que uno u otro personaje desvela que no era quien creíamos al arrancarse la máscara. Se destruye el rostro de la manera más brutal posible al ser arrancado por quien la viste en una negación radical de la identidad impostada. No se retiran velos, sino que se desgarran la falsa apariencia con brutalidad e impacto para personajes y espectador, y solo entonces cae el telón del teatro en el teatro. El engaño es elaborado —que no manierista— en este caso y verosímil en un mundo de espionaje y acción frenética; el pacto de ficción que establecemos con estas producciones resulta patente, como en toda obra, pero como receptores nuestro límite en lo que podemos aceptar es diferente cuando estamos ante alienígenas, espíritus o personas.

En la serie original (que se emitió entre los años 1966 y 1973) el personaje Rollind Hand (interpretado por Martin Landau) era uno de los agentes recurrentes y un maestro del disfraz: «the man of a million faces», según se le presentaba en los capítulos. Un hombre capaz de modular la voz, maquillarse y hacerse pasar por virtualmente cualquier persona gracias también a que, como todo buen superespía que se precie, domina multitud de idiomas a la perfección. Según progresa la serie y se sustituye a Landau se da paso en

los guiones el personaje conocido bajo el seudónimo de «The Great Paris» (que encarnó Leonard Nimoy), agente y exmago profesional que es también un maestro del disfraz. Arte e interpretación, y no tecnología, hacían camaleónicos a los agentes previos a Ethan Hunt.

La realidad nos ofrece otros tipos de espías-fingidores, como es en el caso particular del agente Garbo, es decir, el espía español Joan Pujol García (1912-1988), quien tuvo un papel esencial para derrotar a los nazis en la II Guerra Mundial. Como sabemos (Harris, 2000), cuando Pujol no logró convencer a los británicos de que podría ser un eficiente espía a su servicio contra los alemanes, por propia iniciativa se postuló como agente doble a los nazis y les hizo creer que estaba en Londres cuando, en realidad, operaba desde Lisboa. Los ingleses acabaron descubriendo que ese español había logrado pasar información falsa a los alemanes convirtiéndose, de hecho, en una importante fuente de información; cuando ya contó con el amparo británico el agente Garbo fue uno de los responsables de hacer que el desembarco de Normandía tuviera éxito: su desinformación como parte de la Operación Fortitude respaldada por la confianza que los altos mandos tenían en él, logró que los nazis creyeran que la gran ofensiva tendría lugar en Calais. Si Garbo alcanzó tal credibilidad fue, en parte, porque los ingleses le indicaban qué información real podía dar y cuál era la desinformación que debía transmitir muy acertadamente (por supuesto), pero esto no habría sido posible sin la red de casi treinta contactos por todo el mundo que él construyó y que era completamente falsa. Esa treintena de personas eran solo diferentes personajes creados por él. Los vívidos relatos de una Londres en la que no había puesto el pie convencieron a los nazis de que tenían un espía en el corazón del enemigo y sus muchos contactos que le hacían de informador no existieron jamás.

Pero ya que estamos en la órbita de la II Guerra Mundial y españoles destacados, debemos acercarnos a la figura de Enric Marco, catalán nacido el 12 de abril de 1921² y fallecido el 21 de mayo de 2022³. En este caso, estamos ante alguien que convenció durante años a quien le escuchara de que había sido un superviviente de los campos de concentración nazi tras haber sido apresado como miembro de la Resistencia en Francia. Recibió, de hecho, múltiples reconocimientos, como la Creu de Sant Jordi (máxima distinción civil catalana)⁴. Incluso llegó a ser el presidente de la Associació Amical de Mauthausen i altres camps.

Aunque el engaño se mantuvo durante largo tiempo, Enric Marco fue desenmascarado tras una serie de investigaciones periodísticas que desmontaron su relato como luchador antifranquista que huyó a Francia para combatir a los enemigos nazis al constatar que había emigrado como trabajador de la industria a Alemania bajo los programas del Ministerio de Asuntos Exteriores franquista. Todo se dio a conocer antes de las conmemoraciones de Mauthausen, previstas para el 8 de mayo de 2005. Marco admitió su engaño, algo de lo que se hizo eco la prensa española poco después con titulares tan contundentes como «El presidente de los deportados españoles en Mauthausen confiesa que nunca fue preso de los nazis» (EFE, 2005). En esa nota de

² Aunque su fecha oficial en el registro y documentación oficial es de dos días después, la partida de nacimiento señala la que aquí recogemos como auténtica. Para Javier Cercas esto es conveniente para Marco, pues la fecha del 14 de abril supone haber nacido el décimo aniversario de la proclamación de la Segunda República, lo que le permitía establecer ya un vínculo con la actividad antifascista desde su propia llegada al mundo (Cercas, 2014).

³ Su fallecimiento apenas trascendió en los medios. Entre los pocos testimonios tenemos el artículo sobre su figura de Cid (2022) publicado un mes después, donde repasa su trayectoria y polémica. En el momento de redacción de este artículo, su fecha de fallecimiento ni siquiera ha sido recogida en la Wikipedia (ni en catalán, ni en castellano, ni en inglés).

⁴ Debemos señalar que, una vez trascendió el engaño, Marco devolvió dicha condecoración.

prensa de la veterana agencia de noticias española se afirmaba ya en sus primeras líneas que «tras más de 30 años de mentiras, el deportado español más conocido, Enric Marco, presidente de la asociación Amical de Mauthausen, ha reconocido que nunca estuvo en un campo nazi y que se inventó toda su biografía».

La historia que inventó Marco para él mismo es la de un deportado que terminó en el campo de Flossenbürg y el recorrido social le llevo no solo a recibir los reconocimientos antes mencionados: realizó también una intervención en el Congreso de los Diputados como superviviente en el contexto de una jornada conmemorativa por el Holocausto. Entre esa intervención, a principios de 2005, y el momento en el que descubre la verdad y se hace pública el 6 de mayo del mismo año, se derrumba el personaje de Enric Marco, superviviente, y pasa a ser retratado en los medios como impostor y mentiroso⁵. Desde entonces, aunque Enric Marco ha defendido su posición, al menos, como opositor al Franquismo desde la clandestinidad, estas afirmaciones ya han sido recibidas de forma más crítica por los medios (*El País*, 2011): se recoge su relato, sí, pero recordando su impostura.

Unos años más tarde se estrenó un documental sobre su caso titulado *Ich bin Enric Marco* (Fillol & Vermal, 2009) en el cual él mismo contaba su experiencia real en Alemania. Asimismo, el caso de Marco fue de nuevo popular a finales de 2014 con motivo de la publicación del libro *El impostor* de Javier Cercas (2014), donde se presentaba de forma pormenorizada su doble vida: la real y la ficcional. Pero Marco fue suplantado él mismo a través de las redes sociales con una cuenta paródica en la red social Twitter⁶ en el que se publicaron mensajes como «En estos momentos difíciles, mi apoyo a Ariel Sharon, luché a sus órdenes en el yom kippur junto a Yul Briner y Ben Afflec» (2 de febrero de 14)⁷. Si Cercas llega a hablar de Marco como «el novelista de sí mismo» (2014)⁸, su versión en Twitter le retira el privilegio de inventarse a sí mismo para ser inventado por otros y, con ello, situarlo en el papel del burlador burlado.

2. IMPOSTORES DE VÍCTIMAS Y POR LAS VÍCTIMAS

Si bien en las primeras páginas presentábamos una perspectiva amplia hasta situarnos en la órbita de Marco, debemos tener en cuenta que la relación entre él y la esfera mediática (en cuanto remediadora de historias) no es única. Más allá del caso

⁵ El historiador Benito Bermejo es quien señala que no había constancia en los archivos de dicho campo nazi, ratificando así sus sospechas de que el relato vital de Enric Marco no era legítimo. Asimismo, por su experiencia al tratar el tema y conocer de primera mano el comportamiento de los supervivientes, el historiador se sintió extrañado por el extimismo de Marco, dado que «los deportados tienen un pudor bastante grande» a la hora de recordar el trauma (Bermejo en *El Mundo*, 2005). Para el historiador, además de este rasgo, pesó que, en su opinión, Marco «relataba cosas extrañas que no se correspondían con los hechos históricos generales, como por ejemplo, que había sido detenido y entregado en Marsella a la Gestapo en el 41, y ese año Marsella era zona no ocupada de Francia, y normalmente los republicanos españoles no eran entregados a los alemanes, eso ocurrió más tarde, me hizo pensar que más bien se trataba de la trayectoria de una persona que había ido voluntaria a trabajar a Alemania» (Bermejo en *El Mundo*, 2005).

⁶ Desarrollaremos esta cuestión más adelante. La cuenta a la que hacemos referencia puede consultarse en la URL siguiente: <https://twitter.com/enricmarcobtll>.

⁷ En el caso de los textos con errores lingüísticos de diferente índole (lo que incluye también nombres propios, marcas comerciales o lugares mal escritos), donde se acumulan incluso una gran cantidad de disgrafías en poco espacio (en muchos casos, intencionadas), estos se transcriben en su forma original sin enmiendas ni marcas de corrección de ningún tipo, salvo en los casos donde no hacerlo resultare, en realidad, en una dificultad todavía mayor para su lectura.

⁸ Como se recoge en la bibliografía, hemos empleado la edición en formato de libro digital, por lo que no se indican páginas concretas en la citación de este volumen, al que haremos referencia en múltiples ocasiones.

internacionalmente más celebre que supone la historia de Jean Claude Romand, que ha dado lugar a la novela *L'Adversaire* (Carrère, 2000) y a la película *La vida de nadie* (Cortés, 2002), así como a una adaptación cinematográfica de la novelización de Carrère (García, 2002), ha habido algunos ejemplos fuertemente marcados por personajes españoles, o con una relación particular con el país.

Uno de estos casos, con gran importancia en la esfera internacional, es el de Frédéric Bourdin, que fue estudiado en la película documental *The Imposter* (Layton, 2012) y tuvo un notable impacto mediático en la sociedad estadounidense en 1997. Bourdin, que entonces contaba 23 años, se hizo pasar por Nicholas Barclay, el hijo desaparecido en 1994 de una familia de clase trabajadora de Texas, pese a que Nicholas hubiera tenido entonces unos 17 años y era rubio y de ojos azules, mientras que Bourdin era moreno con ojos oscuros.

Esta situación extrema fue el resultado de una red de mentiras en las que él mismo se sumergió como parte de un *modus operandi* de simulación de ser otras personas: Bourdin era un talentoso Ripley europeo que había sido ya fichado por la Interpol por hacerse pasar por menor de edad y recorrer Europa fingiendo ser otras personas. «From as long as I remember, I wanted to be someone else. Someone who was acceptable», admite Bourdin en las entrevistas que se ofrecen a lo largo del documental, lo que nos permite acercarnos a la condición psicológica que le llevó a perseguir ese medio de vida antes de acabar en prisión y posteriormente asentarse de nuevo en Francia y establecer una familia. De hecho, él mismo explica (aunque no entra en ningún momento en grandes detalles) que no se sentía amado en su familia, y que su origen (el padre era argelino y la madre tenía 17 años cuando dio a luz) era foco de conflicto con su abuelo, al que retrata como un xenófobo convencido. Un fuerte impulso afectivo que parece recurrente en casos afines.

El paso a ser Nicholas, sin embargo, representaba un salto importante con respecto a sus intentos de no ser él mismo, pues no es lo mismo fingir ser otra persona que usurpar la identidad de un tercero. «I wasn't pretending no more to have another identity. I stole one», afirma en sus confesiones ante la cámara del documental. El fingidor camaleónico se había convertido en un ladrón de cuerpos al asumir la identidad de un chico desaparecido y de destino incierto. Para justificar los años de desaparición, su reaparición en Linares (España), el acento extranjero y elementos estéticos, como el cambio en el color de los ojos, inventó toda una trama de secuestros de niños para sumergirlos en una red itinerante e internacional de pederastas controlada por altos mandos militares. Si la historia de la reaparición del desaparecido Nicholas ya se había hecho hueco en las noticias, el tormento del joven logró sumar todavía más horas de televisión. «I wanted the media's attention, so that I would make Nicholas even more real, that people would really believe that I'm Nicholas and they would love me even more for that», nos dice ante la cámara. La ambición de este Ripley de carne y hueso no residía en el dinero, sino en el afecto: eso es lo que ansiaba y perseguía dejando de ser él para ser otras personas. Esta necesidad de negarse a sí mismo le permitió dotarse de las estrategias necesarias para convencer a los demás de que era quien decía ser.

Aunque los hechos tuvieron lugar en la segunda mitad de los años noventa, ya casi a las puertas del año 2000, los recursos y estrategias de Bourdin fueron esencialmente analógicos. No rastreó en Google a un niño desaparecido que pudiera suplantar, sino que esa necesidad llegó de manera un tanto inesperada y usó los recursos que le eran posibles entonces: llamó a comisarías estadounidenses haciéndose pasar por un policía español que había encontrado a un joven de ese país desorientado por las calles del sur del país europeo, hasta que consiguió dar con la tecla adecuada.

Las motivaciones que llevaron a la familia a aceptar a Bourdin como su desaparecido Nicholas no están claras. Aunque el suplantador asegura todavía sospechar que al menos parte de la familia sabe cuál fue el destino real del joven Nicholas y que tener a un Nicholas de vuelta alejaba los fantasmas del pasado, no es menos cierto que el dolor de una familia que anhela a cualquier precio recuperar al benjamín puede favorecer el autoengaño y querer ignorar todos los elementos incoherentes de lo sucedido, como el acento francés o el cambio de color de los ojos. Creen porque pueden y porque quieren creer que quien llama a su puerta es el hijo pródigo.

Es también significativo el caso de la española Alicia Esteve. Ella se hizo pasar por Tania Head y su meta era convertirse mediante esta suplantación en víctima de los atentados del World Trade Center de Nueva York del 11 de septiembre de 2011. Su caso fue recogido en el documental de televisión titulado *La mujer que nunca estuvo allí* (Guglielmo, 2009)⁹, y *National Geographic* expone así cómo surgió el personaje de Tania Head a través de un reportaje con motivo de dicho trabajo audiovisual:

Tras los atentados del 11 S, aparece públicamente una persona altamente afectada por la tragedia, ella es Tania Head, una joven dentro de los 19 supervivientes que estaban en plantas superiores al lugar de la colisión en la torre Sur.

Tania, había estudiado en Harvard y Stanford, y trabajaba en la planta 78 de la torre Sur en Merrill Lynch, el lugar donde impactó el avión, que según ella, decapitó a su secretaria. En el momento del impacto se quedó inconsciente, y su brazo, empezó a arder. Habría perecido de no ser por la ayuda de un voluntario que, con la cara tapada con un pañuelo rojo, le apagó las llamas y la ayudó a salir. En su huida, un hombre desconocido, en su lecho de muerte, le dio su anillo de bodas para que se lo entregase a su esposa, y Tania lo hizo en cuanto pudo.

Además de sufrir este calvario, Tania perdió a su prometido en la torre Norte, con el que iba a contraer matrimonio en pocos días.

Tras esto, Tania permaneció en el anonimato, posteando en las redes de supervivientes y creando un mito en torno a su persona, era la súper [sic] superviviente.

(National Geographic, 2015)

La suplantación fue dada a conocer ante la sociedad por el New York Times y su historia plantea una cuestión muy relevante: ¿se convierte el fingidor en el personaje que ha creado? La disociación con la realidad (esto es, creer ser quien no se es) puede llegar a ser tan fuerte que la personalidad creada para el proceso de fingimiento camaleónico domine a la original hasta que, al final, se cree ser quien no se es:

Tania Head era en realidad una barcelonesa que se había graduado en una escuela de negocios en España después de la tragedia de las Torres, y en ese momento, nadie tenía conocimiento de que hubiese estado en Nueva York. Tras esto, se consultó a las universidades de Harvard y Stanford, en las cuales no tenían constancia de una alumna llamada Tania Head, ni los familiares y amigos de su prometido, ni en el hospital, ni en la empresa en la que trabajaba habían oído hablar de Tania Head. Ni de Tania ni de Alicia Esteve, su verdadero nombre.

Tras esto, ella desapareció, y volvió a Barcelona, y según algunas fuentes, sigue creyendo que fue una víctima del terrorismo, es decir, que llegó un momento en el que dejó de interpretar un papel, pues ella pensaba que su mundo de ilusión era una realidad y vivía en ella.

(National Geographic, 2015)

⁹ Además del citado documental se firmó un libro homónimo que apareció unos pocos años más tarde (Fisher & Guglielmo, 2012).

Su interés no fue económico: jamás optó a ayudas, compensaciones económicas ni recibió financiación alguna. Los motivos fueron otros, aparentemente más emocionales. Esta circunstancia no es exclusiva de Alicia y ya hemos visto que hay paralelismos en este aspecto con Nicholas y los habrá, también, con Enric. En estos, y otros muchos casos (Escandell, 2016) la recompensa emocional parece ocupar un lugar privilegiado y, sin duda alguna, por encima de potenciales réditos económicos, lo que nos permite comprender mejor las motivaciones reales que llevan a estas personas a abandonarse a sí mismas y asumir el proceso camaleónico de transformación en otras, y en otras versiones autoficcionaladas de ellas mismas.

3. LOS OTROS ENRIC MARCO (QUE NO ERAN ENRIC MARCO)

Ya en las primeras páginas hacíamos referencia a una cuenta en Twitter de un supuesto Enric Marco con intención paródica. Esta cuenta se registró en dicha red social en mayo de 2011, y si bien en estos momentos sigue presente, lleva años inactiva: su último mensaje fue en 2016, aunque el grueso de su actividad se dio entre 2012 y 2014. Pese a haber publicado tan solo 202 mensajes en total (no se incluyen los retuiteos de terceros), nos encontramos con una cuenta que ofrece una perspectiva interesante.

Por un lado, se emplean los elementos legitimadores y de identificación propios de Twitter con normalidad: una fotografía de la persona, la declaración expresa del lugar de residencia (Barcelona) y se integra también un enlace personalizado que, en esta ocasión, dirige a la página web de Enric Marco en la Wikipedia (edición en catalán) donde, claro, se cuenta todo el caso con detalle. La imagen de cabecera está configurada y el usuario responsable ha empleado una conocida fotografía en blanco y negro de la entrada al campo de concentración de Auschwitz, aunque el encuadre deja fuera la frase en alemán «Arbeit macht frei»¹⁰ que presidía la entrada de ese y otros campos similares montados por los nazis para ejecutar el genocidio.

El elemento que permite al lector mínimamente atento darse cuenta de que está ante una visión ridiculizante del personaje es que la descripción de su perfil tiene el siguiente mensaje: «Sus perros nos ladraban, sus focos nos cegaban, los pajaritos cantan, las nubes se levantan». La rápida transición desde el relato del terror y la violencia de la primera parte hasta la letra de la canción infantil «Que llueva, que llueva»¹¹ marca ya el tono de los mensajes de esta cuenta de Twitter, escritos en castellano y catalán. Esos mensajes contrastivos (por ejemplo, el 19 de diciembre de 2015 leemos «Estando preso en Buchenbald, Papá Noel me echó mi primer Scalestrix, era el “Nurburgring Mein Liebe Führer”») se combinan con atribuciones históricas, méritos o membresías irreales que el personaje se atribuye como propias (sirva de ejemplo el mensaje del 26 de noviembre de 2014 en el que afirma «Segurament és precipitat anunciar-ho ja però agraeixo que s’hagi comptat amb mi per formar part de la #llistaunitaria»¹², alcanzando hipérbolos destacadas como contar que «aquella maldita gastroenteritis evitó que fuera yo el que disparase contra el Archiduque Francisco Fernando» el 28 de junio de 2014, y confusiones conceptuales tan exageradas, como cuando el 6 de marzo de 2014 expone que «de Crimea

¹⁰ La traducción más habitual de este lema es «El trabajo rinde la libertad».

¹¹ Sobre las variaciones de esta canción popular, puede consultarse el trabajo de Rodríguez Plasencia (2021) y la recopilación del cancionero tradicional infantil de Díaz (1972).

¹² En referencia al proceso electoral catalán y el polémico proceso interno respaldado por el político barcelonés Artur Mas (presidente de la Generalitat de Catalunya entre 2010 y 2016) y la Asamblea Nacional Catalana (ANC) de construir una candidatura unificada independentista (Pellicer, 2014).

guardo el recuerdo de Volodia un pequeño vendedor de cerillas que llegó a ser camarada comisario, murió años después de logopedia»¹³.

Existe en la cuenta un cierto interés por la historia política y sus onomásticas, como evidencia su mensaje del 24 de febrero de 2014, cuando leemos que «La trama básica del #23F la hundieron Mayra Gómez Kemp, López Ufarte y Felipe Campuzano». Más allá del efecto humorístico que, evidentemente, se persigue, esto en realidad queda alineado con la actitud general que se desprende de la visión de sí mismo que proyectaba Marco a través de sus múltiples intervenciones públicas, presencia en eventos estatales y el hecho de que, precisamente por su máscara, se sitúa en el centro de la acción y se proyecta a sí mismo como maestro en las sombras del juego de títeres que para él es el *theatrum mundi*.

Aunque no es nuestro objetivo analizar las reacciones emocionales que generó esta cuenta, sí debemos señalar que, como es tan habitual en el espacio digital, y muy especialmente en las composiciones de carácter blogoficcional donde se emplea un avatar con suplantación plena de los rasgos identitarios y de inscripción del autor (Escandell, 2014), hay una comunidad dividida entre quienes creen (o fingen creer) que esta cuenta es la del auténtico Enric Marco i Batlle y reaccionan con visceralidad, y quienes son plenamente conscientes del juego de máscaras y participan en el juego de la suplantación. Esto nos lleva a asumir que la circunstancia identitaria de esta cuenta, unida a la de la persona que parodia, no afecta en realidad a su percepción entre el grueso de la comunidad tuitera y se producen las interacciones previsibles sin modificaciones significativas.

La presencia de Marco en diferentes estudios se acentúa unos pocos años después de la aparición del libro de Javier Cercas; más allá de abordar el caso en trabajos previos ya referenciados en estas páginas centrados en la noción del avatar (Escandell, 2016), se ha tratado también con un enfoque que lo reconoce como una visión deformante y quijotista de sí mismo (Escandell, 2015; Romero, 2016)¹⁴, y como (re)invención de Cercas (Cabrera, 2016), destacando en esta línea de trabajos que el escritor se acerca a la figura de Marco con intención retratista, quizá incluso distanciada, evitando emitir juicios sobre las acciones de esa persona.

Eso implica que el Enric Marco de Cercas es otro Marco: el remediado, en esta ocasión, por el autor, un nuevo agente externo que reconstruye persona y personaje, y que ahí reside el interés principal, ya que su figura se ha abordado quizá con menos énfasis desde las áreas de Historia y Sociología, con la excepción del contexto interdisciplinar de los estudios de la memoria, donde se le concibe desquijotizado: «Marco ya no se presenta como el don Quijote que se inventó para convertirse en el testimonio perfecto de la deportación española a los campos nazis, sino como el Alonso Quijano que justifica la necesaria creación de ese personaje» (Quílez, 2017: 16).

En todo caso, podemos considerar que las comparaciones con el personaje cervantino son benevolentes en grado sumo: don Quijote sale al mundo de su época guiado por unos ideales y una bonhomía que son palpables y sólidos de forma continuada, pese a las desventuras que sufre, y no se presenta como un personaje falso (un impostor), sino como otra cara de Alonso Quijano (otro yo). ¿Resiste la visión quijotesca de Marco la contraposición de la carga simbólica de su foto junto a Jorge Semprún, auténtico

¹³ El comentario sobre dicha región viene motivado por el incremento de las tensiones entre Rusia y Ucrania en 2014, que conduce finalmente a la denominada Declaración de Independencia de la República Autónoma de Crimea el 11 de marzo de 2014. Una parte importante de los mensajes de la cuenta buscan sumarse al discurso público dominante y, por tanto, es reactivo a la actualidad del momento.

¹⁴ Evocándose, en dicho proceso, las observaciones de Javier Cercas, quien afirma en su libro que «Enric es igual que don Quijote: no se conformó con vivir una vida mediocre y quiso vivir una vida a lo grande; y, como no la tenía a su alcance, se la inventó» (2014).

superviviente del campo de concentración de Buchenwald? Es poco probable que lo haga, y que los motivos vayan mucho más allá de la fuerza del *imago* frente al *logos*, incluso si la equiparación con el personaje de Cervantes se ha empleado como intento de entender y explicar a Marco.

Figura 1. Captura de pantalla de una publicación en Twitter¹⁵



Pese a este factor, la visión aquíjotada es también uno de los motores aparentes de la cuenta de Twitter, pues el 19 de noviembre de 2014, a raíz de una conversación entre otros usuarios donde se habla de su caso, replica afirmando «una mentira que te haga feliz vale más que una verdad que te amargue la vida». Resulta curioso leer ese tuit teniendo en cuenta que su línea de defensa ante la opinión pública fue que era parte de una estrategia para hacer más por las víctimas: según su versión de los hechos, esa impostura, nacida en 1978, fue sostenida en el tiempo porque «parecía que me prestaban más atención y podía difundir mejor el sufrimiento de las muchas personas que pasaron por los campos de concentración» (Marco en *El Mundo*, 2005). Esta idea es mantenida en el tiempo, con Marco viéndose no como un quijote, sino como alguien que ha logrado entrever el tejido de la realidad y descubrir con claridad meridiana que está en el *theatrum mundi*:

Vi las cárceles y a la gente que estaba allí. Les advertía de lo que les iba a ocurrir cuando me enteraba de algo. Fue esa legitimidad, la de haber estado allí, la que me permitió después contar historias. Y fueron un instrumento necesario. ¿Quién me hubiera escuchado si no hubiera encarnado a ese personaje?

(Marco en Pastor, 2014)

¹⁵ José Martínez Rubio (en la actualidad, profesor de la Universitat de València) conversando en Twitter con el escritor, y también filólogo, David Marzal sobre Enric Marco. Rubio comparte la fotografía en acto público de Marco (desenfocado en primer plano) compartiendo en 2004 mesa de ponentes con Jorge Semprún, quien le observa atentamente.

Fuente: https://twitter.com/J_MartinezRubio/status/535015305605820416

Años después del escándalo, en 2011, el periódico *El País* se situaba en una línea de cuestionamiento de la persona tras la máscara, afirmando entonces que «el problema con Enric Marco es que se sabe quién no es, pero no se sabe quién es» en un reportaje en el que el periodista (innominado) lo entrevista. En la conversación, Marco ofrece su visión de la impostura que llevó a cabo durante casi treinta años:

Soy un embustero, sí, pero no un farsante, ni un falsario. Lo mío fue una simple distorsión de mi propia historia. Me convertí en la voz y el brazo de los deportados porque yo también sufrí cárcel en Alemania. Que me digan qué diferencia hay entre la cárcel y el campo de concentración. No solo fui esclavo de los nazis, también resistente.

(Marco en *El País*, 2011)

En relación con esas declaraciones del Enric Marco real años después de la debacle, podemos recuperar el mensaje en Twitter del 21 de julio de 2013 en el que se reflexiona desde la cuenta impostora sobre lo auténtico: «¿Qué es la verdad? Pregunta difícil, pero la he resuelto en lo que a mi concierne diciendo que es lo que dice tu voz interior». Esta línea de pensamiento en defensa de la subjetividad absoluta para moldear lo veraz que tan mordazmente realiza la cuenta de Twitter se presenta, de hecho, en varias ocasiones a lo largo de los años de actividad en la red social. Otro hito destacado se da en los versos que publica el 20 de abril de 2013: «El que tiene la verdad en el corazón / no debe temer jamás que a su lengua / le falte fuerza de persuasión». Como habrá reconocido el lector, estamos, en realidad, ante la apropiación de una célebre cita atribuida al británico John Ruskin, pero fragmentada en varias líneas para inyectarle la apariencia de la versificación libre.

Si volvemos al Enric Marco auténtico y desenmascarado, lo que para él parecen ser más exageraciones o distorsiones que una impostura queda retratado en el cuestionamiento sobre la percepción de la identidad de la persona, devorada por su personaje impostado: no existe una inscripción pública que defina al auténtico Enric Marco del impostor Enric Marco. Y, con ello, la percepción de los demás sobre él no está ya mediada por la propiocepción deformante que conlleva el acto de fingir ser otro, sino por la duda sobre su palabra y las mediaciones de los demás, es decir, una cuenta paródica en Twitter y el retrato, inevitablemente subjetivo, de un filólogo y escritor (con notable experiencia en los medios de comunicación) como es Javier Cercas.

En este caso, la experiencia de remediación de su persona que realiza Cercas no parece satisfacer a Enric Marco, quien afirmó en declaraciones concedidas a los medios de comunicación, durante la campaña promocional derivada de la aparición de *El impostor*: «Me siento engañado por Cercas» (Marco en Pastor, 2014), llegó a decir. La posición de Marco es que el relato sobre su vida, una vez fuera de su control, está lleno de intenciones maliciosas: «Fui un impostor y, hoy, veo cómo se cuentan más mentiras sobre mí de las que yo conté nunca» (Marco en Pastor, 2014). Frente a ello, Juan José Millás considera que el relato de Javier Cercas retrata a Enric Marco como alguien incapaz de alcanzar la felicidad en su vida (Millás en Pastor, 2014)¹⁶, marcada desde el momento de su nacimiento por circunstancias singulares. Y es que, como refleja Cercas en *El impostor* a partir del relato de Marco, este nació en un sanatorio mental: su madre estaba ingresada en un manicomio cuando nació:

¹⁶ Lo hace, en todo caso, como vía para buscar la comprensión del personaje y, con ello, cierta excusa por sus hechos: «La terapia es dejar que el delirio ocurra. Al leer esta obra descubrimos a un infeliz. Crear toda esta vida paralela le ayudó a sustituir una existencia miserable».

Su madre estaba loca. Se llamaba Enriqueta Batlle Molins y, aunque Marco siempre creyó que había nacido en Breda [...] en realidad era de Sabadell [...]. Ingresó en el manicomio de mujeres de Sant Boi de Llobregat el 29 de enero de 1921. Según el expediente que se conserva allí, tres meses atrás se había separado de su marido, que la maltrataba; según el expediente, durante ese intervalo se ganó la vida realizando labores domésticas de casa en casa.

Tenía treinta y dos años y estaba embarazada de siete meses. Cuando los médicos la examinaron, se sentía confusa, se contradecía, la acosaban ideas persecutorias; su primer diagnóstico rezaba: «Delirio de persecución con área degenerada»; en 1930 lo cambiaron por «demencia precoz»: lo que ahora conocemos como esquizofrenia¹⁷.

(Cercas, 2014)

Y es que, si bien es cierto y notorio que Enric Marco habló con Cercas y que, de hecho, se prestó en varias ocasiones a hablar con terceros sobre su vida y circunstancias tras desvelarse la verdad sobre él (como evidencia su participación voluntaria en documentales, o incluso que la nota de prensa original remitida a los medios dando su versión de los hechos tras ser desenmascarado por Bermejo fuera redactada por él mismo), está claro que la vertiente documentalista y cronista del literato le llevó a realizar una detallada investigación y reconstrucción de las autobiografías (la real y la impostada) de Marco. Por tanto, la pérdida del control sobre el relato, cuyas riendas toma Cercas en su libro, es un foco de tensión evidente para Marco. Sin duda, ese es el valor esencial de *El impostor*, por encima de acercarnos al relato oculto de la sombra del Enric real: desarmar la mentira, señalar la vulnerabilidad y buscar la empatía con lo que se esconde tras las máscaras a través de la investigación y la crónica¹⁸.

4. CONCLUSIONES

La identidad de Enric Marco resulta fragmentaria sin duda: existe un auténtico-Enric del que no sabemos apenas nada contrastable; un impostor-Enric público construido sobre la impostura del superviviente y posteriormente derruido al desvelarse la verdad sobre su historia; un impostado-Enric mediado por la cuenta de Twitter que parodia su historia y discurso; y un retratado-Enric mediado por las impresiones de Javier Cercas. Sin duda, el escritor cacereño está convencido de haberse acercado al auténtico-Enric, pues deja constancia de ello en su libro ya desde el prólogo, pero si la metáfora de las capas de la cebolla que usa el propio Cercas es válida para Marco, no podemos saber si cuando entrevé lo que percibe como el auténtico no es sino otro Enric Marco tejiendo nuevas capas entre él y el mundo. La labor investigadora de Cercas nos permite, más allá de las dudas ya inevitables sobre el relato de Marco, tener una visión mucho más profunda y cercana a quien fue el auténtico-Enric; sin duda, el hecho de que el sujeto en cuestión mostrara insatisfacción e indignación con *El impostor* son prueba de ello.

¹⁷ Marco no se crio en el manicomio: el recién nacido fue retirado de su madre y entregado al padre, el hombre del que huía por maltratos. La relación con la madre fue, en el mejor de los casos, escasa y distante: ella falleció en la misma institución en la que había sido ingresada treinta y cinco años más tarde (Cercas, 2014).

¹⁸ Pero esto solo es posible si se asume la máxima de que la función de una crónica y una investigación periodística es conducir a la identificación de una verdad objetiva. Cercas, como mediador, construye una nueva verdad, un nuevo Marco, y como lectores (no inocentes) asumimos su intención de desenmascarar, pero sin poder obviar que hay una intención inherente que no es necesariamente la de reconstruir una verdad ofuscada, sino tal vez la de re-construir una verdad en torno al personaje.

La construcción del discurso de defensa de la máscara avatárica que supone el impostor-Enric a través del *theatrum mundi* (desde él) y del pseudodelirio quijotesco (desde terceros) supone una estrategia protectora para el auténtico-Enric. El anhelo de no ser quien se es (Escandell, 2016) sigue siendo un impulso básico para estos personajes camaleónicos, y las circunstancias vitales de Marco parecen llevarle a la búsqueda de trascender lo anodino-propio para tener una razón para ser; sin embargo, el deseo de estar en el centro es lo que le lleva a construir al impostor-Enric. El impostor es un exoesqueleto que debe proteger el ser sensible y vulnerable interior, esto es, el auténtico¹⁹.

Con todo, tanto el auténtico como el impostor conllevan un Enric Marco en (diferentes grados de) control del relato (biográfico o autoficcional). Sin embargo, el impostado-Enric y el retratado-Enric desplazan a Enric Marco del centro de sí mismo para llevarlo a las periferias de su identidad. En la espiral centrífuga que suponen ambos Enrics, podemos plantearnos si llegó a ser consciente de la existencia de una parodia en internet; pero lo que está claro es que en las revoluciones que conlleva el retratado-Enric que nos ofrece Javier Cercas hay algo doliente para Marco, lo que podemos atribuir a que deja expuestas las partes blandas que el exoesqueleto debía proteger. Al fin y al cabo, Marco no acusa a Cercas de mentir sobre él, sino de traicionarle. De vulnerar lo que para él pertenece a una esfera privada y utilizar su círculo personal en su contra. Y, aun así, sigue siendo *otro* avatar, uno que él no ha construido ni controlado, una máscara más del Enric Marco i Batlle que no conocimos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, Rachel (2001). *Sideshow U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*.
 Boadella, Albert (2007). *Daaalí*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcgb206/>.
 Cabrera, Yoandy (2016). «Enric Marco como Edipo hispano: Mito, héroe y sociedad española de cambio de siglo (XX-XXI)». *Congreso Internacional sobre Nuevas Tendencias en Humanidades*.
<https://conferences.eagora.org/index.php/humanidades/2016/paper/view/78>.
 Carrère, Emmanuel (2000). *L'adversaire*. P.O.L.
 Cercas, Javier (2014). *El impostor*. Penguin Random House. Edición Kindle.
 Cid, Rafael (2022). «Enric Marco: In Memoriam». *Kaos en la red*.
<https://kaosenlared.net/enric-marco-in-memoriam/>.
 Cortés, Eduard (dir.) (2002). *La vida de nadie*. Madrid: Warner Sogefilms.
 Díaz, Joaquín (comp.) (1972). *Canciones infantiles del cancionero tradicional*.
 Movieplay.
 EFE (2005). «El presidente de los deportados españoles en Mauthausen confirma que nunca fue preso de los nazis». *20 Minutos*.
<https://www.20minutos.es/noticia/22947/0/Mauthausen/deportados/espanoles/>.
El Mundo (2005). «Enric Marco reconoce que fingió ser preso de los nazis para “difundir mejor el sufrimiento de las víctimas”». *El Mundo*.
<https://www.elmundo.es/elmundo/2005/05/11/sociedad/1115808137.html>.

¹⁹ Piénsese en la fase de interés de Dalí por la langosta en su arte y, sobre todo, por cómo Boadella hace exaltar al Salvador protagónico de su obra *Daaalí*, estrenada en 1999, las bondades de su exoesqueleto como protector del ser interior («ya desde mi más tierna infancia llegué a la conclusión de que Dios se equivocó al construir al hombre y lo hizo al revés: blando por fuera y duro por dentro. Por eso Daaalí ha sentido siempre pasión por los mariscos, porque son lo más directamente opuesto a nosotros: duros por fuera en virtud de su armadura, y blancos y exquisitos por dentro») (Boadella, 2017: 80), al tiempo que ignora que la langosta está condenada a morir, en realidad, enclaustrada por su capa protectora. Una idea que se perpetúa en el tiempo hasta *The Lobster* de Yorgos Lanthimos (2015).

- El País* (2011). «Soy un embustero, pero no un falsario». *El País*.
https://elpais.com/diario/2011/06/26/domingo/1309060356_850215.html.
- Escandell Montiel, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Iberoamericana-Vervuert.
- Escandell Montiel, Daniel (2015). «Narrativizaciones del yo: los impostores y la construcción del personaje-yo deseado en la sociedad digital». *Tempo e Argumento*, 7 (15): 71–102.
- Escandell Montiel, Daniel (2016). *Mi avatar no me comprende. Cartografía de la suplantación y el simulacro*. Delirio.
- Fillol, Santiago y Lucas Vermal (dirs.) (2009). *Ich bin Enric Marco*. Intermedio-Corte y Confección de películas.
- Fisher, Robin Gaby y Angelo J. Guglielmo (2012). *The Woman Who Wasn't There: The True Story of an Incredible Deception*. Touchstone.
- García, Nicole (dir.) (2002). *L'adversaire*. Les Films Alain Sarde.
- Guglielmo, Angelo J. (dir.) (2009). *La mujer que nunca estuvo allí*. National Geographic.
- Harris, Tomas (2000). *Garbo: Agente doble*. Martínez Roca.
- Lanthimos, Yorgos (2015). *The Lobster*. Atenas: Film4 Productions-Greek Film Center.
- Layton, Bart (dir.) (2012). *The Imposter*. 24 Seven Productions-Channel 4.
- National Geographic* (2015). «Tania Head, la mayor mentira del 11S». *Historia National Geographic*. <https://www.nationalgeographic.es/historia/tania-head-la-mayor-mentira-del-11s>.
- Pastor, Fran (2014). «Me siento engañado por Cercas». *SER*.
https://cadenaser.com/programa/2014/11/21/hoy_por_hoy/1416566746_368166.html.
- Pellicer, Lluís (2014). «L'ANC avala la llista unitària de Mas i pressiona Junqueras». *El País*. https://elpais.com/cat/2014/11/29/catalunya/1417262059_217749.html.
- Quílez Esteve, Laia (2017). «Los flecos de la memoria: reconstrucción, autoficción e impostura en el testimonio de Enric Marco». *Sociocriticism*, 32: 147–174.
- Rodríguez Plasencia, José Luis (2021). «Una canción infantil: Que llueva, que llueva». *Alcántara: revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, 91: 111–118.
- Romero Marco, Álvaro (2016). «Impostores. Los casos de Alonso Quijano, Enric Marco y Francisco Rico». *Época*, 21: 299–306.



Posmemoria y autoficción en el documental español actual sobre la Guerra Civil y el franquismo

Postmemory and autofiction in recent Spanish documentary about the Civil War and Francoism

IVÁN GÓMEZ GARCÍA
UNIVERSIDAD RAMÓN LLULL
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-25

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-12-13

RESUMEN: En los últimos años el documental español relacionado con la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista ha experimentado un auge constatable. Al mismo tiempo que crecía el interés por el pasado, se podía ver, en palabras de Enzo Traverso, cómo el «yo» irrumpía en la escritura de la Historia. Estas nuevas prácticas discursivas, descritas por algunos autores como híbridos entre ficción e Historia, han sido adoptadas también por algunos documentalistas españoles pertenecientes, en su mayoría, a la llamada «generación de la posmemoria». El objetivo del presente artículo es analizar esta tendencia desde una perspectiva teórica al tiempo que se centra la atención en tres películas documentales especialmente relevantes: *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasiera, 2015), *Canción a una dama en la sombra* (Carolina Astudillo Muñoz, 2021) y *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018). A partir de aquí se analizará el uso que estos productos hacen de ese «yo» introducido y conceptualizado como un elemento problemático dentro de la escritura de la Historia, y que origina desde productos vanguardistas y emparentados con el cine familiar y el metraje encontrado (el caso de la película de Astudillo), hasta otros más cercanos a las estrategias de la autoficción, como el de la obra de Federico Robles.

Palabras clave: posmemoria, autoficción, documental, Guerra Civil española, franquismo.

ABSTRACT: In recent years the Spanish documentary related to the Spanish Civil War and the subsequent Franco dictatorship has experienced a verifiable boom.

At the same time that interest in the past grew, it was possible to see, in the words of Enzo Traverso, how the «I» burst into the writing of history. These new discursive practices, described by some authors as hybrids between fiction and history, have also been adopted by some Spanish documentary filmmakers belonging, for the most part, to the so-called «post-memory generation». The objective of this essay is to analyze this trend from a theoretical perspective while focusing attention on three especially relevant documentary films: *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasiera, 2015), *Canción a una dama en la sombra* (Carolina Astudillo Muñoz, 2021) and *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018). We will analyze the use that these products make of that «I» introduced and conceptualized as a problematic element within the writing of history, and that originates from avant-garde products and related to family cinema and found footage, the case of the film by Astudillo, to others closer to the strategies of autofiction, as is the case of the work of Federico Robles.

Key words: postmemory, autofiction, documentary, Spanish Civil War, francoism.

1. LOS AÑOS DEL BOOM: TRAUMAS HISTÓRICOS EN EL DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

El documentalista y teórico Sabin Egilior opina que los cambios producidos hace unos treinta años, aproximadamente, en la visión histórica que Occidente tenía sobre el siglo XX llegaron a España una década más tarde, y que dicha irrupción estaba relacionada con una nueva sensibilidad hacia los considerados desaparecidos durante la guerra civil española o el franquismo posterior (2022: 123). Según este esquema, extendido entre la crítica y una parte de la opinión pública, en España se generó un interés por el conflictivo pasado del país, y más concretamente por las víctimas de la represión franquista, justo en el cambio de siglo, a principios de los dos mil. Este hecho tendría que ver, en esencia, con una renovada conciencia sobre la fragilidad de la memoria como recurso de acceso al pasado, ya que los testigos directos de hechos tan traumáticos empezaban a dejarnos debido a su edad. También, supuestamente, este movimiento memorístico se basaba en una mayor apertura ideológica del país, lo que posibilitaba realizar todas las preguntas que durante los años ochenta y noventa no pudieron formularse, por una larga serie de causas políticas (resumidas en una cierta inmadurez del país y en la pervivencia de sectores políticos herederos del franquismo) y sociológicas (la ausencia de interés por parte de una generación joven, la de la Movida, ajena a las preocupaciones de sus padres)¹.

¹ Con todo, es interesante recordar que en el campo historiográfico fueron varios los autores españoles que durante los ochenta y noventa publicaron estudios sobre la guerra, la posguerra y las dinámicas de la represión, la reforma agraria o el anarcosindicalismo, entre otros temas. La trayectoria de un historiador como Julián Casanova puede ejemplificar este extremo. La percepción de que durante los ochenta y noventa la experiencia de la guerra y la posguerra se explicaba poco tiene que ver más, a nuestro juicio, con la proyección pública del tema en cuestión, y con el escaso interés demostrado por las administraciones públicas durante unos veinte años aproximadamente. Sobre esta cuestión cabe consultar Martín; Escudero (2008) y Sisino Pérez; Manzano (2010). El propio Egilior comenta con agudeza y criterio que durante los setenta y ochenta ya se habían realizado exhumaciones de fosas comunes de la Guerra Civil, por lo que

Esa recuperación basada en la memoria de los supervivientes y testigos excedía el valor meramente probatorio. Lo interesante era su valor evocativo, como asevera Alejandro Baer (2005). Sobre ello apunta Egilior (2022: 129): «el paso del tiempo conlleva la inexorable desaparición paulatina de las experiencias personales que componen la memoria viva con la consiguiente evaporación del componente emocional necesario para acceder al conocimiento». Este matiz es interesante porque explicaría la necesidad de recuperar cuantos testigos fueran posibles antes de su desaparición por motivos de edad, registrando así declaraciones, rodando entrevistas y documentales o dejando por escrito un relato de sus vivencias. Diríamos que, tras una etapa en donde la historia del siglo XX en España se había contado desde perspectivas historiográficas más tradicionales (a través del estudio y exposición de los grandes hechos, la alta política, las decisiones militares o diplomáticas, por ejemplo), ahora tocaba una suerte de microhistoria basada en la importancia de la memoria personal².

Esta mayor conciencia sobre el pasado llevaría finalmente a la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, «por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura», conocida popularmente como Ley de la Memoria Histórica. La última ley sobre el tema databa de 1984³. La discusión política no tardó en recrudecerse y todavía hoy se debate el tema desde un punto de vista legal, como prueba la larga y agria polémica en torno a la promulgación de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática⁴.

Según Egilior, la perspectiva renovada sobre el pasado que hemos descrito someramente tuvo como factor esencial «el tratamiento y la comunicación audiovisual de la memoria traumática» (2022: 123). En su opinión, el desarrollo de medios y narrativas audiovisuales ayudaron mucho a la socialización de esa conciencia histórica ahora más pública que antes. En cierta forma, ese fenómeno en España estaba relacionado con la huella profunda que dejó, en su momento y en otras latitudes antes que aquí, el estreno de *Shoah*, el documental de Claude Lanzmann sobre el Holocausto. La memoria traumática era también, en Lanzmann y en numerosos productos españoles de principios de los dos mil, memoria urgente, por las razones biológicas ya anotadas. Esta cuestión podría explicar la aparición, o proliferación según lo midamos, de productos sobre la historia española del siglo XX, con puestas en escena basadas precisamente en la idea de memoria. A este hecho habría que sumarle otra cuestión no menor y que algunos historiadores como Enzo Traverso (2022) han estudiado extensamente: la irrupción del «yo» en los estudios historiográficos.

cifra el cambio de mentalidad que llevaría a la «socialización del proceso de recuperación de la memoria histórica» (2022: 157).

² Este matiz podría constatarse con las declaraciones de varios testigos de la época que, en el momento de registrar sus vivencias y rememorar hechos acontecidos, comentan que es la primera vez que alguien les pregunta algo sobre ese particular. No es infrecuente este tipo de comentarios. Muchas figuras históricas relevantes de aquellos años han permanecido medio olvidadas hasta fechas recientes. Valga como ejemplo el caso de Melchor Rodríguez, el conocido como «ángel rojo», quien, como inspector de prisiones en el Madrid del 1936, salvó a muchos presos de ser fusilados sin juicio ni sentencia por las milicias de organismos y partidos políticos. Melchor Rodríguez aparece citado en las memorias del cónsul de Noruega, Felix Schlayer, en el Madrid de la guerra, *Diplomático en el Madrid rojo* (1938). Esta obra no fue traducida por primera vez hasta 2005. Las mejores investigaciones sobre Melchor Rodríguez datan de los últimos veinte años, lo que probaría que una parte de la historia del país ha sido obviada hasta fechas recientes.

³ Antes de la citada ley se habían aprobado disposiciones para reconocer pensiones a militares republicanos, viudas de combatientes e incluso se había realizado una tímida aproximación a la cuestión del patrimonio incautado a partidos políticos y sindicatos, pero nada del calado de la Ley 52/2007.

⁴ La ley, en su preámbulo, dice que «el impulso de las políticas de memoria democrática se ha convertido en un deber moral que es indispensable fortalecer para neutralizar el olvido».

Así las cosas, no podemos obviar que la proliferación de productos y propuestas sobre la Guerra Civil y el franquismo fue, en un primer momento, muy variada, combinando los documentales expositivos más tradicionales con otros que pretendían recuperar y registrar testimonios de quienes habían participado en la contienda y sufrido los rigores de la posguerra, ya fuera como exiliados, presos del franquismo, huidos, luchadores del maquis o cualquier otra de las condiciones personales que generó la represión tras el fin de la guerra. Así aparecieron, entre otros, *Extranjeros de sí mismos* (José Luis López-Linares, Javier Rioyo, 2001), *Presos del silencio* (Mariano Aguado, Eduardo Montero, 2004), *Las cajas españolas* (Alberto Porlan, 2004), *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera, 2002) o *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001). Podemos ver aquí productos de diversa naturaleza, que combinan formas documentales más o menos ortodoxas en su exposición de hechos históricos (por opacos o poco conocidos que sean a ojos del espectador del momento), con entrevistas a los protagonistas. Pensemos que en estos títulos aparecen miembros de las Brigadas Internacionales, guerrilleros del maquis, niños exiliados en Rusia durante la Guerra Civil o trabajadores esclavos empleados por el franquismo en la construcción de grandes infraestructuras en la inmediata posguerra.

Este último caso es sintomático de lo ocurrido durante estos años del cambio de siglo, ya que *Presos del silencio* plantea una cuestión espinosa y mal resuelta por los sucesivos gobiernos democráticos en España. En este documental se explica cómo, entre 1939 y 1962, el franquismo utilizó a miles de presos políticos en la construcción del canal del Bajo Guadalquivir. Una de las empresas que se acabó beneficiando en Andalucía de este tipo de trabajo fue Entrecanales. La familia Entrecanales ha ocupado los cargos directivos más importantes de Acciona durante largo tiempo, además de controlarla. La pregunta sobre de dónde provienen las fortunas de algunos directivos de grandes empresas de hoy, y también el patrimonio de dichas corporaciones, sigue siendo embarazosa, pero prueba de que las cosas estaban cambiando a principios de los dos mil, al menos entre una parte de la opinión pública, es que este documental viera la luz, coparticipado por la televisión autonómica andaluza Canal Sur⁵.

La nómina de títulos y temas tratados en estos documentales es muchísimo más larga, por supuesto, e incluye aproximaciones desde perspectivas muy variadas (incluidas las provistas por las diferentes televisiones autonómicas). Por las fechas de los productos mencionados, sí podemos ver que esa recuperación de la memoria de la guerra y la posguerra se inicia antes de la victoria del PSOE de 2004 y la posterior aprobación de la Ley de Memoria Histórica. Es cierto que los años de gobierno socialista posibilitaron una profundización memorística y la continuidad de una tendencia que, a juzgar por las fechas de lo citado, se inicia antes de su victoria electoral del 2004. Estas fechas nos ayudan a no sobredimensionar el impacto que la Ley de Memoria Histórica tuvo sobre el trabajo de creadores literarios y cinematográficos.

Unos veinte años después de la muerte de Franco el país parecía ya maduro para una nueva indagación, efectuada en este caso por gente más joven que no había sufrido el conflicto en primera persona y que apenas había vivido con plena conciencia los años del franquismo. Esta generación, lo veremos, es la que Marianne Hirsch denomina como de la posmemoria, y su actividad ha sido clave a la hora de dar forma al panorama documental actual.

⁵ Un panorama muy completo sobre la relación entre Guerra Civil y cine puede encontrarse en Sánchez-Biosca (2006). También en Gustrán Loscos (2022), quien analiza la representación de la contienda, de la posguerra y de las cicatrices dejadas por el franquismo en el cine español entre los años 1975 y 2000.

2. EL YO EN ESCENA: LA POSMEMORIA COMO MECANISMO INDAGATORIO

Si algo ha definido los estudios históricos de los últimos cuarenta años es la constante necesidad de repensar su estatuto ontológico. Esto, podríamos afirmar, ha sido consustancial a la historiografía desde que se asentó como una rama separada de la filosofía y la literatura, pero los últimos años han reforzado una suerte de «perplejidad» y «escepticismo epistemológico» que, en muchos casos, se ha vivido como una amenaza para la disciplina (Sand, 2021: 20). La necesidad de reflexionar sobre cómo y por qué se hace Historia se volvió incluso más acuciante tras las revueltas del 68 y la reacción conservadora posterior; a ello hay que sumarle la irrupción de la deconstrucción como un armazón teórico que obligó a repensar las herramientas con las que se construye la historiografía y sus motivaciones últimas. Estas fueron las condiciones que posibilitaron reflexiones tan citadas hoy día como la de Hayden White, pero también las de Pierre Nora, Dominick LaCapra o Peter Burke⁶. Y ello sin olvidar que la primera gran revolución contemporánea producida en los estudios históricos proviene de la Escuela de los Anales, cuyo momento fundacional es la aparición en fecha tan temprana como 1929 de su revista *Annales: economies, sociétés, civilisations* a manos de March Bloch y Lucien Febvre⁷. Los otrora estables, en apariencia, fundamentos de la investigación histórica se pusieron en cuestión, y esta crisis de identidad se constató en dos aspectos importantes de los textos: por un lado, en la recurrencia de la metarreflexión sobre la propia investigación histórica y, de otro, en la irrupción del yo en el terreno textual.

Sobre la primera cuestión, apunta Enzo Traverso, «la escenificación de la investigación constituye un cambio metodológico fundamental» (2022: 91). Un poco más adelante Traverso comenta el ensayo de Carlo Ginzburg *Mitos, emblemas, indicios: morfología e historia* y afirma que «el paradigma indiciario que motiva la investigación ya no se oculta; al contrario, se exhibe de continuo» (2022: 94). Es decir, el proceso de investigación se escenificaba y el historiador se convertía así en un detective, sometido a las mismas dificultades que tiene la reconstrucción de todo hecho incierto del pasado, incluido el riesgo de seguir pistas falsas o asumir como auténticas cosas que, finalmente, se descubren mentiras interesadas.

Esta descripción se ajusta bien a lo ocurrido en el terreno del documental español en los últimos años. Encontramos un desplazamiento en dos direcciones que, en varios casos, han sido coincidentes. De un lado, se reforzó la búsqueda y registro de los testimonios vivos que quedaban. De otro, se tendió progresivamente a problematizar la búsqueda y escenificarla como fórmula que podía, a un tiempo, conjurar las dificultades para conservar la memoria y hacernos partícipes de las mismas. Esa indagación fue acometida en varios casos por una generación de gente joven, encuadrados en lo que Marianne Hirsch denomina generación de la posmemoria, y que acometían sus investigaciones por motivos también personales, pues algunos de ellos se sentían implicados en los hechos, por cuestiones familiares, por mucho que no hubieran vivido directamente la época. Enzo Traverso interpreta este desplazamiento epistemológico y pragmático como parte de un movimiento más general de irrupción del yo en los estudios históricos. En su opinión, esta nueva generación no debe esforzarse por establecer una

⁶ La producción teórica de estos autores es notable y, en la mayoría de casos, extensa. Por nuestra parte nos hemos centrado en las siguientes referencias, que contienen, en su mayoría, una buena síntesis del pensamiento de estos autores: White (2018), Burke (2022) y LaCapra (2006).

⁷ Sobre esta cuestión se ha escrito mucho y poco original podemos aportar aquí. Nos hemos basado especialmente en los análisis realizados por Burke (2022) y Sand (2021).

distancia con una época que no ha vivido, por lo que esa subjetividad proyectada se convierte en una modalidad más de interpretación, no siendo ya una «marca de la confrontación entre experiencia vivida y conocimiento» (2022: 67).

Traverso se está refiriendo a una generación de historiadores como Ivan Jablonka, que dedica una obra a sus abuelos, a los que nunca conoció, marcados por la persecución antisemita en Europa. Esta implicación personal con el material de referencia resulta todavía hoy polémica. Ni siquiera el término posmemoria es pacífico, y su uso plantea numerosas cuestiones metodológicas de interés. La más acuciante es, precisamente, el impacto que tiene la implicación de los autores, por cuanto éstos relatan y trabajan sobre unos hechos no vividos, si bien se sienten depositarios de la memoria de personas próximas, parientes cercanos en la mayoría de ocasiones. Dice Hirsch que «los miembros de lo que Eva Hoffman llama una *posgeneración* también reconocen que la memoria que recibieron es diferente al recuerdo de los que fueron testigos y participantes directos» (2021: 17). La transformación plantea problemas de fidelidad y exactitud. Pero la cuestión memorística asociada a los testigos tiene más que ver con la potencialidad de la emoción como vía de acceso a un conocimiento distante y en parte oculto, que con consideraciones metodológicas sobre la homología entre hechos y representaciones. La pregunta sería en qué medida estamos ante una vía eficaz para la recuperación de la historia conflictiva y si realmente se puede hablar de trauma cuando quien explica, indaga y recupera los hechos no los ha vivido directamente.

Todo trabajo sobre historias ajenas implica, necesariamente, una transformación. Aquí podría no haber diferencia entre un historiador tradicional y un autor de la generación de la posmemoria, ya que todo trabajo sobre fuentes implica la necesidad de darle forma al material y armar un relato. Por otro lado, los historiadores no son ajenos a la ideología, como sabemos. Pero la cuestión es que estos autores trabajan sobre recuerdos, memorias, retazos, que ya de por sí contienen numerosas alteraciones (como corresponde a todo recuerdo), por lo que, al reescribir esa memoria ajena, estarían inscribiendo recuerdos en un sistema memorístico propio, en gran medida trasplantado de una generación a otra (de padres a hijos o de abuelos a nietos, incluso).

Marianne Hirsch analiza esta cuestión. A su entender las generaciones anteriores son depositarias de un trauma personal o colectivo, que se ha filtrado al ámbito cultural. Las generaciones posteriores «recuerdan» (la autora entrecomilla el término) a través de relatos oídos, imágenes vistas y comportamientos vividos. La cuestión es que estas experiencias «les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo y de proyección» (2021: 19). Aquí Hirsch asume el doble filtro del que hablábamos más arriba. De un lado los mecanismos propios del recuerdo podrían explicar, o distorsionar, el resultado de la indagación. De otro, se asume el proceso creativo como segundo filtro ineludible, a través del cual, además, podría producirse una efectiva «proyección». El trauma se desplazaría así de unas generaciones a otras, moldeando indirectamente a las posteriores, que se verían sumidas en una desorientación fruto de recuerdos que sólo pueden ser reconstruidos de forma fragmentaria e indirecta. Es decir, se hereda y es necesario hacerle frente, aunque no se haya vivido en carne propia.

El trauma implica una ruptura del significado y la confianza en la existencia de una regularidad ontológica. Lo que podía esperarse como un resultado previsible deja de serlo. Ello provoca una dislocación temporal, porque aquello que debería quedar en el pasado vuelve una y otra vez, y no puede olvidarse ni suprimirse (Bell, 2006: 8). Los hechos traumáticos quedan posteriormente inscritos en el cuerpo social, cuando han ido acompañados de hechos históricos relevantes, que permiten contextualizarlos y dotarlos,

en un primer momento, de un cierto significado. También cuando se convierten en algo colectivo y compartido por diversos damnificados. Los traumas individuales han sido un terreno de actuación para las disciplinas médicas, psiquiátricas y psicológicas. Pero cuando hablamos de traumas colectivos, disciplinas como la teoría política, el derecho o la historiografía se vuelven imprescindibles. Esta tensión entre lo individual y lo colectivo se aprecia en numerosos productos que rescatan la memoria de la guerra civil española. La reaparición de un pasado conflictivo que se creía escondido, olvidado o superado, provoca una patente inestabilidad en el yo del sujeto afectado por esta ola de recuerdos, como también se desestabiliza el cuerpo social. Es por este motivo que las indagaciones de la generación de la posmemoria podrían leerse como la búsqueda de un reequilibrio personal ante la zozobra psicológica experimentada precisamente por esos desplazamientos memorísticos. Las obras funcionarían como una suerte de proyección psicoanalítica inversa, le devolvería su trauma histórico a la generación propietaria de los recuerdos trabajados y moldeados y podría así el sujeto investigador recuperar una homeostasis amenazada en otro tiempo por el recuerdo reprimido⁸.

Estas tensiones entre lo individual y lo colectivo, y sobre el impacto del recuerdo reprimido en el sujeto indagador, son visibles incluso en aquellos productos en apariencia menos conflictivos, si consideramos los mecanismos de recreación memorística recreados por la puesta en escena. Un ejemplo relativamente reciente de esta cuestión es el cortometraje *Mi tío Ramón* (Ignacio Lasierra, 2015). El director, nacido en 1984, es el sobrino nieto del protagonista de la historia. Cuando Ignacio era adolescente grabó unas cintas con los relatos sobre la guerra que contaba su tío, y quince años después del registro decidió armar el cortometraje. El resultado es de gran interés por varios motivos. En primer lugar, la sobria puesta en escena se basa en los registros propios de un documental expositivo, siendo la voz del tío Ramón el elemento dominante. Pero también veremos escenas familiares en vídeo doméstico, de cuando Ramón ya es bastante mayor, fotografías varias, incluso a las dos tías del director en imágenes actuales. Con estas piezas, Ignacio Lasierra construye el puzle, que tiene un elemento especialmente atractivo: lejos de una aspiración totalizadora, de la búsqueda de una gran historia, que no aparece aquí, y ajeno a la necesidad de construir algo ejemplar a partir de las palabras del tío Ramón, la historia que cuenta es de gran sencillez, tan anónima como miles de historias similares hasta que alguien las explica. No deja de ser la visión que un niño tenía de la guerra en un pueblo aragonés, Candanos, cerca de Fraga y no lejos de la frontera con la zona leridana.

Ramón cuenta cómo en un par de ocasiones la suerte le sonrió durante la guerra, siendo él muy niño. En una ocasión no fue a repartir una leña que debía al lugar donde cayó una bomba, cosa que le salvó la vida. En otro momento igualmente afortunado, Ramón evitó ser ametrallado cuando un ataque de aviones republicanos mató a varios soldados de las tropas franquistas que habían tomado ya la región, y a las que el niño había ido a saludar. También cuenta otro ataque, en el que intentaron refugiarse en la iglesia (sin campana porque los milicianos la habían saqueado), y la onda expansiva de una bomba caída muy cerca tiró a su madre al suelo. Son detalles vívidos, que la memoria de Ramón ha ido atesorando, seguramente modificando con el tiempo, pero que, en esencia, explican lo que fue la guerra en esa zona. El lenguaje que utiliza es también prueba, casi reliquia, de otro tiempo. Cuenta cómo encontró a un piloto muerto debajo de

⁸ No es esta una conclusión explícita de las teorías de Hirsch, ni de las de otros autores que han tratado a fondo este fenómeno de la posmemoria. Pero sí es una conclusión posible si leemos los estudios historiográficos desde una perspectiva comparada junto a estudios sobre la psicología del trauma. En concreto McNally (2003) y Kandel (2019).

una cola de avión caído tras un combate aéreo; habla de los aviones, y los nombra como «moscas» y «chatos», en casi segura alusión al monoplano I-16 y al biplano I-15 soviéticos, que formaban parte de la fuerza aérea republicana. Es una guerra contada en fragmentos memorísticos, inciertos a veces, precisos en otras, como corresponde al recuerdo de un niño.

Productos como *Mi tío Ramón* probarían lo que la profesora Laia Quílez comenta a propósito de la generación de la posmemoria. Para esta investigadora, la distancia que media con los hechos dota a estos productos de una mirada específica, «políticamente más crítica y a la vez también más intimista y autobiográfica» que la que, en ocasiones, pueden dar testigos más directos (2013: 388). Sería, pues, algo específico de esta generación de nietos y nietas de la guerra el buscar vías de aproximación creativas, distintas al simple registro o recreación de los hechos conflictivos, pues su relación con lo referido no va a ser sencilla ni estará exenta de problemas. De ahí que la vinculación entre el cine documental de la posmemoria en España y las cuestiones sobre la identidad del director, convertido en investigador, sea una de las cuestiones centrales a las que atiende la puesta en escena de estos productos. Sucede en *Mi tío Ramón*, en *Nadar* (Carla Subirana, 2008), en el cortometraje *Haciendo historia* (Sandra Ruesga, 2005), o incluso de formas más laterales en *Muchos hijos, un mono y un castillo* (Gustavo Salmerón, 2017). Lo hace de una manera peculiar en el caso reciente que estudiaremos a continuación y que bebe de fuentes muy diversas, como el cine de metraje encontrado (*found footage*), los vídeos familiares o el cine de vanguardia más clásico. Nos referimos a *Canción a una dama en la sombra* (2021), de Carolina Astudillo Muñoz⁹.

Este documental constituye, además, un buen ejemplo de los desplazamientos metodológicos comentados más arriba. El film es una síntesis entre una aproximación documental basada en el estudio de fuentes escritas (en este caso un conjunto de cartas de un exiliado español) y otra mucho más experimental, que inscribe esa memoria escrita en imágenes documentales encontradas, fotografías familiares, recreaciones y escenificaciones, y un aparato de citas textuales que, en conjunto, construyen un dispositivo formal complejo, vanguardista y autoral, e indudablemente marcado por el papel de la mujer ausente, la destinataria de las cartas que se leen en pantalla.

La historia de la película podría ser la de tantas otras familias de la época. Armand, miliciano voluntario del Partido Comunista durante la Guerra Civil, se ve obligado a exiliarse en Francia tras la derrota de la República. Allí, como otros compañeros, acabará en un campo de refugiados de Vernet d'Ariège. Posteriormente se integrará en un batallón de trabajadores voluntarios, hasta que, tras la derrota de Francia en 1940, sufra el destino de tantos republicanos exiliados en el país: su deportación e internamiento en el campo de concentración de Mauthausen. La película se estructura a partir de las 28 cartas que Armand le escribe a su mujer, Soledad, que vive en la población catalana de Caldas de Montbuí con los dos hijos de la pareja, Eugenia y Albert.

A través de las cartas, leídas en pantalla por la actriz Alicia González Laá, podemos desgranar la historia de esta familia rota por la guerra y el exilio. Carolina Astudillo intercala citas de Marguerite Duras o Dorothy Parker que hablan de la ausencia y la distancia en un universo narrativo construido como un dispositivo textual, en primer lugar, pero que requiere del necesario auxilio de determinadas imágenes, ya sean fotográficas o cinematográficas, para completar su sentido. Imágenes de los Sanfermines de 1936 o los tranvías en Barcelona, con sus siglas pintadas de la CNT, acompañan las

⁹ Un panorama amplio sobre los títulos que de una manera u otra se acercan a la historia española desde el terreno de la posmemoria puede obtenerse de los siguientes estudios: Cerdán y Labayen (2016, 2017), Quílez (2013, 2014) y Egilior (2022). Un mapa sobre esta cuestión y otras relacionadas puede encontrarse también en Gómez García (2020, 2022).

misivas de Armand. Vicente Sánchez-Biosca comenta, a propósito de la historicidad de una imagen, que ésta «no es algo externo a la imagen, sino que está inscrita en su materia y lenguaje bajo formas técnicas y semióticas», y que ello remite a una situación pragmática que necesitamos descodificar (2021: 33).

Lo más interesante de la exposición ejecutada por la directora es, con todo, lo que no vemos explícitamente. Armand insiste en varias cartas que no le han llegado las de Soledad, y que no sabe si ella recibe las enviadas desde Francia. Armand sigue escribiendo, y en ocasiones comprobamos que alguna información le ha llegado de España (sabe, por ejemplo, algunas cosas relativas a sus hijos). Las cartas de Soledad se perdieron, y todo nos llega filtrado por las palabras de su marido. No obstante, y ahí radica el interés del enfoque, lo que escribe Armand nos hace pensar constantemente en Soledad, en lo difícil que era sacar dos hijos adelante en la España de la inmediata posguerra con un marido exiliado por haber sido combatiente republicano. Sabemos que Soledad trabajaba en una fábrica, escapando así de la miseria o de la caridad por parte de familiares o amigos. La película, muy hábilmente, nos sitúa constantemente ante la figura callada y sin voz de una mujer que es la destinataria de las cartas, y el principal pensamiento, junto a sus hijos, de Armand. A partir de esta idea de ausencia, Astudillo va añadiendo piezas al puzle.

En este juego especular radica gran parte del interés de la cinta. La verdadera protagonista de la historia es, precisamente, quien no habla, Soledad. Armand la construye en sus cartas. Habla de la distancia, de la crianza de los niños, incluso de su deseo sexual, y también del de ella. El exiliado es consciente, y así lo dice, de que las cartas pasan por las manos de dos censores, uno en Francia y otro en España. No habla de política, no explica nada sobre la guerra, no da pistas sobre sus posicionamientos ideológicos, pero sí acaba hablando de esa distancia que, poco a poco, destruye la intimidad que tenía con su mujer. Ahí radica una parte del trauma que rescata Carolina Astudillo, el de una mujer sola en la España de posguerra, algo de lo que Armand es consciente. El exiliado republicano muestra en repetidas ocasiones un interés especial por las fotografías que su mujer pueda enviarle, y por los pocos objetos que puedan viajar entre países (envía unos medallones tallados a mano para sus hijos, y espera dibujos de ellos también). Y todo esto se nos explica sobre el fondo de una mixtura de imágenes diversas que provienen de archivos familiares, de fondos particulares, de colecciones de la Filmoteca de Cataluña, y de recreaciones y filmaciones de los lugares reales, como sucede al final de la película con Mauthausen (el pueblo se nos muestra, básicamente, a través de postales que recrean el conjunto, mientras que el campo de concentración del mismo nombre aparece a través de tomas actuales). Aquí, además, la directora sitúa versos de Jean Cayrol y Paul Celan, junto a una pieza musical compuesta para violín directamente para este documental.

Algunos de los misterios que la película ha ocultado hasta el final se nos cuentan en el mismo momento en el que aparecen nombres y más pistas sobre la familia de Armand Pueyo, del que ya tenemos un apellido. Pero una parte de la información sólo será accesible si se rastrea más allá de lo que el documental muestra (algunas imágenes familiares más contemporáneas en los compases finales de la película).

Al indagar sobre esta historia es posible averiguar que Armand fue deportado a Mauthausen y murió en el mismo campo (en el sector Gusen I) el 16 de mayo de 1941. Su mujer era Soledad Tortera Vilanova. Armand había nacido en Vilanova i la Geltrú el 22 de junio de 1906. Pasó por el campo francés de Vernet d'Ariège y no se sabe dónde fue finalmente detenido en Francia. La fecha de nacimiento no es del todo segura porque no se ha encontrado registro de bautizo. Estudió peritaje en la Escuela Industrial de Vilanova. Trabajó en alguna fábrica textil de Manresa. Era persona con un buen nivel

educativo y participó en el Boletín de la Asociación de Alumnos Obreros de la propia escuela industrial¹⁰. Esto encaja bien con la imagen que el exiliado ha ido transmitiendo a lo largo de las misivas leídas. Su nivel educativo se intuía superior a lo básico, al tiempo que se adivina una cierta sensibilidad artística y una preocupación por la cuestión educativa, entre otras.

Este interesante trabajo de la directora Carolina Astudillo se comprende mejor desde la categoría teórica de la «posmemoria». La particular óptica de Astudillo le permite construir un producto en donde, a base de ausencias, domina la óptica femenina, y eso que las cartas de Soledad nunca se leen. Pero la construcción que Armand hace de ella le permite a Astudillo invertir el punto de vista, y conocer a una mujer normal y corriente de la España de posguerra. Recuerda Hirsch que estas obras:

[...] brindan las herramientas para poder desenterrar y restaurar experiencias e historias que, de otra forma, habrían sido excluidas del archivo histórico. En forma de contra-historia, la *memoria* nos ofrecía los medios para comprender las estructuras de poder que animaban el olvido, la inconsciencia y la supresión de la memoria y, por tanto, resultaba claro que tenía que ver con actos de reparación y reinterpelación.

(Hirsch, 2021: 34)

Sería este uno de los efectos pragmáticos de los productos posmemorísticos: «la promesa de plantear formas de justicia más allá de las estructuras hegemónicas de lo estrictamente jurídico» (Hirsch, 2021: 34). La propia Hirsch comenta que la acumulación de datos y testimonios, el renovado papel de la fotografía y el cine, la museología interactiva, el auge de las conmemoraciones y los procesos de resignificación histórica, entre otras prácticas, han acabado construyendo un «repertorio de conocimiento individualizado en el que hasta ahora no habían reparado muchos historiadores tradicionales» (2021: 15). Desde luego, Carolina Astudillo no construye un documental expositivo tradicional del que fácilmente pueda rescatarse su valor histórico, sino que nos adentra en un sendero mucho más complicado, en donde defiende el valor probatorio y restitutorio de lo performativo. Desde la distancia, la directora asume la obligación de contar el trauma, apropiándose a través de una serie de mecanismos de puesta en escena que sitúan lo memorístico como fuente principal de la recuperación operada a través de la imagen documental.

3. LA GRAN MÁSCARA: TRAUMAS VISTOS POR LA AUTOFICCIÓN

Más allá incluso de los juegos vanguardistas que hemos descrito, y de la existencia de productos que han forzado los límites de la representación documental expositiva, debemos pensar que «en el curso de los últimos diez años hemos asistido al nacimiento de un nuevo género de relato histórico que, sin ser autobiográfico en el sentido convencional del término, implica una simbiosis total entre el historiador y su objeto de investigación» (Traverso, 2022: 69). Aquí la clave está en la palabra «simbiosis», que va

¹⁰ Estos datos biográficos se encuentran disponibles en línea. El documento de referencia se titula «Estudi i documentació dels vilanovins deportats als camps d'extermini nazi», elaborado por la Comisión de Memoria Histórica de Vilanova i la Geltrú y el propio ayuntamiento de la ciudad. Existe igualmente una referencia a la misma persona en el libro de Montserrat Roig *Els catalans als camps nazis* (1977). Ahí está el nombre completo de la mujer de Armand, que el libro ubica en una dirección de Barcelona.

mucho más allá de la mera aparición del historiador en el escenario de hechos que dibuja¹¹.

Las explicaciones sobre los motivos por los que estas formas narrativas híbridas han irrumpido en el mundo cultural son muy variadas. En ocasiones se habla de la extensión de una cultura del yo propia de los tiempos posmodernos, mientras que en otras simplemente se comenta el agotamiento de las formas tradicionales de exposición como la causa de tal desplazamiento hacia esos personalismos que han derivado en la autoficción¹². Si pensamos en el documental de Carolina Astudillo antes comentado, y nos fijamos además en detalles y comentarios dejados por el director de *Apuntes para una herencia* (Federico Robles, 2018), podemos añadir un tercer grupo de motivos o causas relacionadas con la frustración que experimentan los autores ante la distancia, las dificultades de investigación y las innumerables maneras de entender ese pasado familiar, personal y problemático. Incluso cabría decir, y lo veremos al comentar la película de Robles, que esa necesidad de comprender los hechos es mayor en la generación de la posmemoria que en la de quienes vivieron de primera mano los hechos (entre una y otra generación existe en ocasiones una suerte de incompreensión esencial sobre el sentido de ciertas conductas).

Dicho esto, comprobamos que en los últimos años han proliferado los documentales que ponen en juego estrategias narrativa propias o cercanas a la autoficción y que han convertido el relato de hechos pasados en una búsqueda relacionada más con la identidad del documentalista que con la de los diferentes personajes que pueblan esas historias. Es más, el investigador se erige en protagonista absoluto en numerosas ocasiones, lo que nos llevaría al terreno de la autoficción¹³.

Nos recuerda Casas (2018: 68) que el artífice del neologismo «autoficción» fue el novelista Serge Doubrovsky, quien lo propuso a raíz de la publicación de su obra *Fils* (1977). Doubrovsky insistía en la caracterización de la autoficción como una suerte de autobiografía experimental o «ficción de hechos reales»; es decir: «los hechos narrados eran reales, pero la modulación discursiva y retórica de la obra la alejaba del grado cero de la escritura (habitualmente asociado a la versión clásica de la autobiografía) para adoptar, en cambio, los modos y formas de la novela» (Casas, 2018: 68). Como ejemplos de esta práctica suelen citarse de manera recurrente la propia *Fils*, pero también obras de Jorge Semprún o Annie Ernaux. Es interesante la cita que hace la propia Ana Casas de Semprún, por cuanto sabemos que el contenido de obras como *El largo viaje* o *La escritura o la vida* tienen que ver con el destino que el autor vivió en Buchenwald como preso, tras caer en las manos de la Gestapo en Francia. Es decir, explican las condiciones de un gran trauma, algo que, como hemos ido viendo, se asocia de forma constante a las discusiones teóricas sobre la memoria y la posmemoria.

¹¹ El narrador, identificado con el autor de la obra en creaciones como *Soldados de Salamina*, por citar el celebrado ejemplo de Javier Cercas, ha llevado a no pocas confusiones y discusiones teóricas y académicas. El hecho de que algunas obras sean calificadas al mismo tiempo como «novela», «historia», «ficción de hechos reales», o «historia hecha de ficciones» puede dar cuenta de la dificultad que existe a la hora de catalogar estos productos.

¹² Se puede buscar una explicación sobre la irrupción y el desarrollo del yo y la subjetividad en terrenos como la historiografía, o en diversos ámbitos de la práctica artística, en las obras de teóricos de la posmodernidad como Fredric Jameson, Terry Eagleton, Gilles Lipovestky o Frank Lentricchia, entre otros. Para un estado de la cuestión sobre la interrelación entre posmodernidad y nuevas narrativas cabe consultar Piña (2013).

¹³ La bibliografía sobre esta cuestión se ha consolidado, si bien, como advierte Casas (2018), la aplicación de los conceptos teóricos que rodean a la autoficción al mundo del cine no ha sido muy amplia. En este caso resultan de gran ayuda las aportaciones, entre otros, de Agustín Gómez y Nekane Parejo (2020). También la investigación doctoral de Herrera Zamudio (2009).

La autoficción supondría así «la recomposición precaria de una identidad dañada» (Casas, 2018: 68), erigiéndose en «una especie de autobiografía bastarda en la que confluirían escrituras marginales y descentradas, desviadas del canon en más de un sentido»; autoficción por encima de autobiografía, porque esta última está reservada a los grandes nombres, como así reza la contraportada de la mencionada *Fils* (Casas, 2018: 68–69). En las autoficciones necesitamos la «presencia de un autor proyectado ficcionalmente en la obra (ya sea como personaje de la diégesis, protagonista o no, o como figura de la ficción que irrumpe en la historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*), así como la conjunción elementos factuales y ficcionales, refrendado por el paratexto» (Casas 2012: 11).

Pero la cuestión de la autoficción no es pacífica, ni en su definición ni tampoco en la descripción de las estrategias narrativas asociadas a ella. Casas (2012, 2018), Blanco (2018) o Colonna (1989 y 2004) apuntan que el pacto con el lector es diferente al propuesto en la autobiografía, pues la autoficción es, como su nombre indica, ficción y, por tanto, no se sustenta sobre la aspiración de verdad que sí contienen las autobiografías al uso. Aunque existen estrategias muy variadas en obras autoficcionales (pensemos en creaciones de autores como Philip Roth, Javier Cercas, Nanni Moretti o Gabriela Wiener, por citar sólo algunos), sí parece necesario que se cumplan dos condiciones para poder definir una obra como tal: 1) Que el autor se proyecte dentro de la obra; 2) Que dicha proyección se convierta en un problema narrativo, llegando incluso a negar la referencialidad del autor (Casas, 2018: 69). Estas condiciones básicas no contemplan la verificación de los hechos contenidos en las obras o su proximidad y distancia con una referencialidad analizada y reconstruida por el lector como elementos que nos ayuden a definir la autoficción. Es más, obviar esta referencialidad y asumir un enfoque más pragmático de la autoficción (como es el caso de Pozuelo Yvancos cuando habla de «figuración del yo»; véase su obra de 2010), nos permite centrarnos en la construcción textual de ese yo problemático y elusivo que da forma al género. De todas maneras, otros críticos han realizado propuestas en donde sí contemplan la referencialidad como elemento a tener en cuenta. Valga esta somera caracterización para constatar que la autoficción como concepto teórico nos puede servir para analizar las implicaciones del giro subjetivo operado, entre otros campos, en el terreno del documental español en los últimos años.

Nos ocupamos ahora del documental *Apuntes para una herencia* (2018), de Federico Robles, que puede leerse desde estas coordenadas teóricas referenciadas sobre la autoficción. El director se ocupa aquí de una cuestión familiar, a través de una pregunta que le inquieta: Robles quiere saber por qué su abuelo paterno participó en la Guerra Civil española con el bando nacional. Pero no sólo le preocupa estrictamente su participación en términos de hechos constatados, sino que el director inquiere sobre la noción de responsabilidad, como veremos. Los hechos básicos de la vida del abuelo son conocidos y el documental no se configura como una biografía del mismo, sino como una indagación por motivos más relacionados con el investigador que con el investigado. Un sentimiento inicial de desorientación, como si la culpa o la responsabilidad pudiese viajar entre generaciones, lleva a Federico Robles a entrevistar a su padre¹⁴. Esta entrevista aparece montada justo tras la apertura de una pequeña caja en donde hay algunos objetos personales del abuelo: un par de pistolas, medallas militares y un boletín de los momentos finales de la contienda, en donde figura un bando del comandante del batallón 202, Daniel Vello Martínez.

¹⁴ Recordemos que en la definición y estudio del fenómeno de la posmemoria aparecen de forma recurrente la cuestión de la culpa y la responsabilidad intergeneracionales. Esa noción, que parece contraria a la intuición, es utilizada por diversos autores.

Como comentábamos, el director entrevista a su padre, pero cuando le pregunta por la responsabilidad del abuelo en la guerra y en el sostenimiento de la posterior dictadura el padre corta la entrevista y le comenta que, si su interés es ése, no quiere seguir con la conversación. La pregunta de Federico es una pregunta muy habitual entre miembros de la generación de la posmemoria. Desde una nítida distancia, y con un sesgo acusatorio evidente, tratan de entender qué hicieron o dejaron de hacer sus familiares que participaron en la guerra. El padre de Federico le explica que en aquellos años simplemente te tocaba en un lado o en otro y eso era todo. Es igualmente el padre quien cuenta que un camión llegó al pueblo en donde vivía la familia y se reclutó forzosamente a varios jóvenes del lugar. Esa historia puede ser cierta o no, pero es creíble. Es obvio que esta explicación podría suponer mayor tranquilidad para el nieto que averiguar que su abuelo era un adepto convencido del régimen (como sin duda muchos hubo, aunque no parece que estemos ante un caso de esa naturaleza aquí).

Tras esta primera entrevista con el padre, el director explica su viaje a España. La familia del director emigró años atrás a Argentina, lo que activa lecturas suplementarias sobre la cuestión de la dictadura. En la película aparecen diferentes localizaciones españolas. Una de ellas es Belchite. El director entrevista a algunas personas. Está obsesionado con la posibilidad de que su abuelo compartiese las ideas de Franco, y las preguntas que formula aquí y allá lo evidencian. De hecho, en una entrevista de 2020 llegó a declarar: «Comencé este proyecto hace muchos años, motivado por una especie de incomodidad que sentía con la mirada benévola de mi familia para con el pasado de mi abuelo»¹⁵.

El viaje a España y el encuentro con familiares que se quedaron aquí abre la parte del documental más fácilmente asociable a la fórmula de la autoficción. En su momento el abuelo César decidió emigrar a Argentina, siguiendo a un hermano que tenía allí. Para ello abandonó el trabajo que ejercía en la España de posguerra como guardia civil. Federico realiza en el documental el camino inverso, y se pasea por la España que dejó su abuelo muchos años atrás. En ese momento vemos imágenes de vídeos familiares de 1997 y 1998, con un Federico muy joven. También vamos un poco más atrás, hasta 1988, y apreciamos escenas familiares, aparentemente intrascendentes. Pero en casi todas esas imágenes aparece el padre de Federico, protagonista en la sombra que va adquiriendo mayor entidad conforme avanza la cinta.

El director aprovecha su viaje, que se prolongará durante años y se convertirá en larga estancia, para entrevistar también al historiador Wenceslao Álvarez Oblanca, autor de *La Guerra Civil en León* (2009). Este autor, preguntado una vez más por cuestiones relacionadas con la adhesión ideológica, habla de que la responsabilidad, de alguna manera, se hereda. Y comenta la diferencia que, a su juicio, existe entre haber sobrevivido en un régimen y haber hecho carrera en él. En ese momento el espectador recuerda que el abuelo de Federico había sido guardia civil; por tanto, la sugerencia es clara. Esa pregunta sigue siendo difícil para el director. Es casi seguro que siente el peso de esa responsabilidad heredada, aunque no sea capaz de explicar bien por qué. Sabemos que este asunto es capital para él, y que su identidad (al menos la cinematográfica) depende mucho de encontrar algún tipo de respuesta. Pero esa respuesta es esquiva, incluso no existe como tal. Para dirimir la responsabilidad del abuelo hay que entender mucho mejor el contexto en el que tomó sus decisiones, los condicionantes que tuvo. El azar provocó en su día que unos sobrevivieran y otros murieran, que se luchara con un bando o con otro, o incluso con los dos. La vida, para una parte de la población española, valía muy

¹⁵ Entrevista «*Apuntes para una herencia: reconstruir desde la incomodidad*» de Ana Medero y Soledad Sgarella para *La Tinta* (publicada el 5 de noviembre de 2020). Declaraciones accesibles en <https://latinta.com.ar/2020/11/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>.

poco en aquellos tiempos, y conservarla con algo de dignidad (en las decisiones y acciones) ya era mucho¹⁶.

En cualquier caso, estas disquisiciones se cortan en seco durante el documental. Tras cinco años en España, Federico tiene que volver a Argentina porque su padre está muy enfermo. El padre muere antes de que pueda volver a entrevistarle, con lo que Federico se ve obligado a montar algunos trozos descartados de la primera entrevista para concluir el documental. Y lo hace por necesidad psicológica. La película requiere un final en su intento por comprender unos hechos pasados fragmentarios. Necesita que este autorretrato filtrado a través de la memoria de su abuelo y de su padre llegue a algún lugar. La muerte del padre fuerza una conclusión, pero al mismo tiempo precipita algún tipo de comprensión para el director. Estas palabras finales de Federico son muy significativas:

Ahora, ya hacia el final de estos apuntes, pienso que toda herencia tiene una parte incómoda. Porque implica hacerse cargo de los coletazos de una vida que no es la propia, de decisiones que uno no tomó. Es una cuestión de responsabilidad, no tanto con el mandato familiar, sino con la realidad del mundo que esa herencia trae consigo.

Antes de concluir, el director parece mucho más reconciliado con ese pasado. Comenta una cosa de interés. El documental le ha costado muchas discusiones familiares, en particular con los hermanos de su padre. Ha tenido que eliminar entrevistas con personas que, al final, no quisieron aparecer. Las herencias ideológicas pueden resultar incómodas, y cuesta cerrar las heridas por mucho tiempo que haya transcurrido. En la aproximación seguida por *Apuntes para una herencia* se evidencia que, en cuestiones relacionadas con el recuerdo y la memoria traumática, la indagación autoficcional puede ayudar a cerrar, en parte, esa herida abierta por un pasado con el que es difícil reconciliarse.

4. CONCLUSIONES

El historiador Raul Hilberg diferenciaba entre memoria e historia, relacionando la primera con los dominios de la poesía y la narrativa, mientras que la segunda se basaba en diferentes tipos de pruebas físicas y documentales (Hirsch, 2021: 15). Esa diferencia ya la había establecido Maurice Halbwachs en los años veinte, y la recoge igualmente Pierre Nora en sus estudios historiográficos (Traverso, 2022: 27). Para los historiadores más reacios a ciertas innovaciones narrativas ocurridas en su campo en los últimos años, la memoria sigue siendo algo falible, y un mecanismo de acceso al pasado con muchos riesgos. Pero los testigos siempre han estado ahí, y aunque les pese a algunos, sus declaraciones siempre se han utilizado para construir relatos históricos que, de otro modo, estarían faltos de algo esencial: el recuerdo y el testimonio de lo acontecido, tan importante cuando no había registros sonoros o fotográficos, y tan importante ahora, a pesar de haberlos en abundancia.

Como puede verse, la cuestión teórica de fondo es controvertida y más si sumamos a la ecuación las aportaciones de la generación de la posmemoria, prueba de que el yo ha irrumpido en los estudios históricos, como también lo han hecho fórmulas narrativas como la autoficción. Algunos autores, como Peter Novick (1999), niegan incluso que

¹⁶ La bibliografía sobre esta cuestión es muy abundante. Un excelente estudio reciente de Pedro Corral sobre la violencia en el Madrid de la Guerra Civil explica bien la fina línea que separaba la supervivencia de la muerte en tiempos tan convulsos. El libro está basado en fuentes judiciales documentales que, a su vez, son declaraciones de testigos. Véase Corral (2022).

haya nada calificable como memorístico en la recuperación de un pasado que no se ha vivido de forma directa, y que dichos intentos de rescate ocultan una política de la memoria que se apropia del pasado como capital simbólico para establecer una agenda determinada de intereses ajenos por completo al saber historiográfico. Dominick LaCapra, por su parte, no está de acuerdo con esta visión tan reduccionista del problema, ya que, a su entender, el componente experiencial puede estar presente en una recuperación memorística mediada por parte de un sujeto que no ha vivido la experiencia traumática. LaCapra (2006) aboga por un método que mezcle el psicoanálisis con la historiografía en la búsqueda de una aproximación más autoconsciente, reflexiva y crítica con el que enfrentarse a pasados hirientes.

En este caso, las aproximaciones de Carolina Astudillo y Federico Robles, y en menor medida la de Ignacio Lasiera, van en la línea de la reflexión de Dominick LaCapra. Hemos esbozado algunos de los motivos por los que han proliferado producciones documentales que van más allá del modelo expositivo tradicional, en terminología de Bill Nichols (1997), y que construyen híbridos documentales posmemorísticos, llegando incluso, como es el caso de *Apuntes para una herencia*, a utilizar estrategias narrativas propias de la autoficción. Es lo que Isabel Cadenas llama «formas subversivas de la memoria» (2019) que en los últimos años han ayudado de manera definitiva a divulgar la historia de España evitando así que siga siendo lo que la hispanista Jo Lobanyi designa como «a big ghost story» (2002). De hecho, el título del documental de Federico Robles adquiere todo su significado cuando pensamos en el inconformismo que anima a la realización del mismo y el punto final al que llega. Las herencias históricas e ideológicas son incómodas, la comprensión puede resultar imposible, pero la indagación acaba siendo imprescindible, más allá de lo que se encuentre al final del camino. La identidad de la generación de la posmemoria está muy marcada por ese pasado, y la fórmula escogida por Robles le lleva a subvertir, en parte, la conciencia inicial que le llevó a iniciar la película. La incomodidad del comienzo se transforma en una forma de conocimiento al que muy difícilmente podría haber llegado con métodos expositivos más convencionales.

Hay muchas formas de hacer historia. Carolina Astudillo y Federico Robles, y en parte Ignacio Lasiera, han escogido una muy vinculada a un contexto cultural que favorece el uso de la memoria como mecanismo de indagación histórica. Es de esperar que, en el futuro, otros productos sigan una dinámica similar, al estar activa todavía esa generación de la posmemoria que, a juzgar por la producción de los últimos veinte años, manifiesta un gran interés por la investigación del pasado y su reelaboración artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baer, Alejandro (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. CIS.
- Bell, Duncan (2006). «Introduction: Memory, Trauma and World Politics». En Bell Duncan (ed.), *Memory, Trauma and World Politics. Reflections on the Relationship between Past and Present*. Palgrave MacMillan.
- Burke, Peter (2022 [1990]). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Anales: 1929-1989*. Gedisa.
- Cadenas Cañón, Isabel (2019). *Poéticas de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura audiovisual contemporánea*. Cátedra.
- Casas, Ana (comp.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros.
- Casas, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana/Vervuert.

- Casas, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Iberoamericana/ Vervuert.
- Casas, Ana (2018). «De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción». *Revista de literatura*, enero-junio, volumen LXXX, nº159: 67–87.
- Cerdán, Josetxo, y Miguel Fernández Labayen (2016). «Memoria y documental en la Guerra Civil española y el franquismo. De la memoria patética a la memoria sentimental», *Pasajes*, 51: 58–73.
- Cerdán, Josetxo, y Miguel Fernández Labayen (2017). «Memoria y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente», *L'Atalante*, 23 (enero-junio): 187–198.
- Corral, Pedro (2022). *Vecinos de sangre: historias de héroes, villanos y víctimas en el Madrid de la Guerra Civil 1936-1939*. La Esfera de los Libros.
- Egílior, Sabin (2022). *La memoria traumática*. Dado Ediciones.
- Gómez, Agustín y Nekane Parejo. 2020. «Autorretrato, retrato de familia y autoficción en *Días de agosto* (2005) de Marc Recha», *Revista de Comunicación*, vol.19, nº1: 109–123.
- Gómez García, Iván (2020). «El pasado es una puesta en escena: posmemoria e identidad el documental y la ficción televisiva actual», *Letral*, 23, enero: 142–167.
- Gómez García, Iván (2022). «Autoficciones enfrentadas: La intimidad contra la Historia en el cine español documental actual», *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10 (1): 211–233.
- Gustrán Loscos, Carmina (2022). *Tinieblas. El franquismo en el cine español (1975-2000)*. Marcial Pons.
- Herrera Zamudio, Luz Helena (2007). *La autoficción en el cine. Una propuesta de definición basada en el modo analítico de Vincent Colonna*. Universidad Autónoma de Madrid. Tesis de doctorado. Disponible en línea: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/1680>
- Hirsch, Marianne (2021 [2012]). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura audiovisual después del Holocausto*. Carpenochem.
- Kandel, Eric R. (2019 [2018]). *La nueva biología de la mente*. Paidós.
- LaCapra, Dominick (2006 [2004]). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Fondo de Cultura Económica.
- Lobanyi, Jo (2002). «Introduction: Engaging with Ghosts, or Theorizing Culture in Modern Spain». En Jo Lobanyi (coord.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (pp. 1–14). Oxford University Press.
- Martín, Jose A. y Rafael Escudero (2008). *Derecho y memoria histórica*. Trotta.
- McNally, Richard J. 2003. *Remembering Trauma*. Harvard University Press.
- Medero, Ana y Soledad Sgarella (2020). «Apuntes para una herencia: reconstruir desde la incomodidad». *La Tinta* (5 de noviembre). <https://latinta.com.ar/2020/11/apuntes-herencia-reconstruir-desde-incomodidad/>.
- Nichols, Bill (1997 [1991]). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Novick, Peter (1999). *The Holocaust in American Life*. Houghton Mifflin.
- Piña, Cristina (2013). «La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar». *Cuadernos de CILHA*, vol.14, nº2: 16–37.
- Quílez Esteve, Laia (2013). «Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea». *Historia y Comunicación Social*, Vol. 18, nº especial octubre: 387–398.

- Quílez Esteve, Laia (2014). «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, julio-diciembre: 57–75.
- Roig, Montserrat (2017 [1977]). *El catalans als camps nazis*. Grup 62.
- Sisino Pérez, Juan y Eduardo Manzano (2010). *Memoria Histórica*. Libros de la Catarata.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*. Alianza.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2021). *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes del perpetrador*. Alianza.
- Sand, Shlomo (2021). *El crepúsculo de la historia*. Buenos Aires: Cuenco de plata. [2015]
- Schlayer, Felix (2008). *Diplomático en el Madrid rojo*. Ediciones Espuela de Plata. [1938].
- Traverso, Enzo (2022 [2020]). *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la historia*. Alianza.
- VV.AA. (2018). «Estudi i documentació dels vilanovins deportats als camps d'extermini nazi». Comisión de Memoria Histórica de Vilanova i la Geltrú. Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú. https://www.vilanova.cat/doc/doc_40243898_1.pdf.
- White, Hayden (2018 [2014]). *El pasado práctico*. Prometeo Libros.



En el principio era la máscara. Análisis cuantitativo del uso de fragmentos en *Juan de Mairena* (1936) de Antonio Machado

In the beginning was the mask. Quantitative analysis of fragments in Antonio Machado's *Juan de Mairena* (1936)

GUILLERMO GONZÁLEZ PASCUAL
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0003-0243-813X>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-09-20

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-02-08

RESUMEN: Este artículo pretende analizar el uso de fragmentos en los capítulos del libro *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, escrito por Antonio machado y publicado en 1936. Nuestro método de análisis tiene un enfoque cuantitativo. Los análisis se han ampliado a los artículos publicados por Antonio Machado en los periódicos *Hora de España* y *La Vanguardia*. Los resultados de estos análisis se han interpretado conforme a los estudios sobre la producción del autor.

Palabras clave: Antonio Machado, Juan de Mairena, Fragmentos, Máscaras, Análisis cuantitativo.

ABSTRACT: The goal of this article is to analyze fragments in the chapters of *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, written by Antonio Machado and published in 1936. Our methodology is mainly focused on performing quantitative analysis on the data. The data also include the newspaper articles published by Machado in *Hora de España* and *La Vanguardia*. The results of these analyses were interpreted according to relevant studies on the author's work.

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

Key words: Antonio Machado, Juan de Mairena, Fragments, Mask, Quantitative analysis.

1. INTRODUCCIÓN

Con el ingenioso título «La cara, la máscara y la jeta» daba comienzo Eustaquio Barjau a un análisis sobre los motivos de la máscara y del personaje en la creación del apócrifo Juan de Mairena, en el artículo «Antonio Machado, teoría y práctica del apócrifo» para la revista de filosofía *Convivium* (Barjau, 1974: 91–120). Al ponerse la máscara, reflexionaba Barjau, uno trata de «salir de uno mismo» o de «ampliar el ámbito de nuestro yo» (Barjau, 1974: 102). La acción de la máscara, como la del apócrifo, es entonces la de desenmascarar: «la misma paradoja del teatro y la vida [...]: librarnos de una cara con la que estábamos excesivamente avenidos y que se había convertido en máscara» (Barjau, 1974: 102). Dicho en palabras de Mairena: «lo esencial carnavalesco no es ponerse careta, sino quitarse la cara. Y no hay nadie tan avenido con la suya que no aspire a estrenar otra alguna vez» (Machado, 1989c: 1977).

Hemos titulado este artículo sobre el uso de fragmentos en Juan de Mairena con el número XLVII de los *Proverbios y cantares* porque creemos que en él² se resume la tesis que intentamos sostener: que los fragmentos en Juan de Mairena funcionan como una máscara, facilitando la expresión en la creación escénica. También porque creemos que en este proverbio se cifra perfectamente la teoría del apócrifo machadiano. El apócrifo es, como la máscara, fragmento de algo mayor, declaración abierta de ficción, tensión entre lo interno y lo externo, signo de una identidad trascendente a lo real y multiplicidad de un nuevo todo que ya no es solo la suma de sus partes.

El objetivo de este artículo se centra en ofrecer una descripción de cómo se reparten los fragmentos en los distintos capítulos del libro *Juan de Mairena. Sentencias, donaires...* (1936), así como en dos series periodísticas donde el apócrifo Juan de Mairena tiene su continuación después del libro.³ Una vez hayamos cumplido este objetivo, trataremos de acercarnos hacia la interpretación del fragmento como mecanismo de cohesión textual. De ese modo, el artículo se organiza en dos apartados. El primero («La

² La forma completa del proverbio XLVII, en dos versos, señala: «Autores, la escena acaba con un dogma de teatro: / En el principio era la máscara.» (Machado, 1989a: 635). A pesar de que la referencia bíblica sea inevitable y de que no deje de tener relevancia que la cita venga de la primera frase del evangelio de San Juan (hablando del apócrifo Juan de Mairena), puede que Machado esté jugando con la cita desde un monólogo del *Fausto* de Goethe: «Dice aquí: “En el principio estaba la Palabra” / ¡Ya me atasco! ¿Me ayuda a seguir alguien? / ¡No puedo darle tanto valor a la “Palabra”! [...]» (Goethe, 1980: 36–43). Machado equipara la máscara a la divinidad y al Verbo («Palabra» o «Lógos» según otras interpretaciones habituales), creación encarnada. La máscara se desvela cuando la escena «se acaba», es decir, cuando su función ha terminado (también se desvela la falsedad de la vida cuando esta se acaba, en línea con el tópico del *Theatrum mundi*). Lo que queda es la huella (la esencia) de la ficción, que desde el principio ha estado ahí. Véase el proverbio XLVIII: «Mirando mi calavera un nuevo Hamlet dirá: / He aquí un lindo fósil de una careta de carnaval.» (Machado, 1989a: 580).

³ Hemos escogido limitar nuestro análisis a las series de artículos en *Hora de España* y *La Vanguardia*, y no incluir los artículos publicados por Machado en otros periódicos como *Madrid* o en el *Servicio Español de Información*. Esto responde al deseo de simplificar la comparación entre el libro de 1936 y las series periodísticas posteriores y porque consideramos que los periódicos escogidos son aquellos en los que Machado publicó un mayor número de textos mairenianos. No todos los estudiosos, sin embargo, están de acuerdo en incluir la serie de artículos en *La Vanguardia* dentro del estudio del apócrifo. Para un resumen de la cuestión en torno a este problema, véase Méndiz Noguero, 1995: 365.

forma de la máscara») se basa en un análisis cuantitativo del número de fragmentos en el corpus seleccionado. El segundo («La voz de la máscara») busca dar una breve interpretación de la función de los fragmentos dentro de los capítulos del libro. Las conclusiones obtenidas en ambos se recogen en un apartado final.

Para realizar las pruebas estadísticas y los gráficos que se muestran a lo largo del trabajo hemos usado el lenguaje de programación R (versión 4.2.1), desde el entorno de desarrollo integrado RStudio, bajo Licencia Pública General (GNU).

2. LA FORMA DE LA MÁSCARA

La publicación de *Juan de Mairena. Sentencias, donaires...* en 1936 (Madrid, Espasa-Calpe) reunió los artículos escritos por Antonio Machado para los periódicos *Diario de Madrid* y *El Sol* durante los años que van de 1934 a 1936. Machado había publicado treinta y cinco artículos en el *Diario de Madrid* desde la primera colaboración, el día 5 de noviembre de 1934, hasta la última, con fecha del 24 de octubre de 1935. En *El Sol* se cuentan un total de catorce artículos, que fueron publicados entre el 17 de noviembre de 1935 y el 28 de junio de 1936.

La serie de artículos publicados en *Hora de España*, revista mensual para la que Machado recuperó su Juan de Mairena después de la publicación del libro, cuenta con veintitrés artículos, desde enero de 1937 hasta noviembre de 1938. En el diario barcelonés de *La Vanguardia* Machado publicó un total de veintinueve artículos, el primero con fecha del 16 de julio de 1937 y, de forma continuada, desde el 27 de marzo de 1938 hasta el 6 de enero de 1939. No todos los artículos de las series de *Hora de España* y de *La Vanguardia* corresponden a la escritura de su apócrifo, como se señalará más adelante. Para estudiar los textos del libro *Juan de Mairena*, hemos tomado como referencia la edición facsímil de 1936 publicada por la Universidad Internacional de Andalucía en 2015. Para estudiar los artículos periodísticos hemos consultado sus versiones digitales, disponibles en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional y en la hemeroteca digital de *La Vanguardia*. Los textos citados literalmente en el trabajo corresponden en todo caso a la edición de las *Prosas completas* de Oreste Macrí (Machado, 1989b y 1989c). Sin embargo, estos textos han sido cotejados con la edición facsimilar del libro de 1936 (Machado, 2015), con las ediciones de los artículos de las hemerotecas digitales y con la edición del *Juan de Mairena* de Antonio Fernández Ferrer (Machado, 1986) para rastrear con exactitud el número de fragmentos y el número de palabras de cada uno. La fecha de publicación respectiva de los artículos ha sido anotada desde las ediciones disponibles en las hemerotecas digitales y contrastada después con la lista que proporciona la edición de Fernández Ferrer (Machado, 1986: 231–236). En nuestro corpus, cada uno de los capítulos o artículos ha sido etiquetado con la abreviatura de su origen (*JM* = *Juan de Mairena*, *HE* = *Hora de España*, *LV* = *La Vanguardia*) y el número de capítulo o artículo correspondiente.

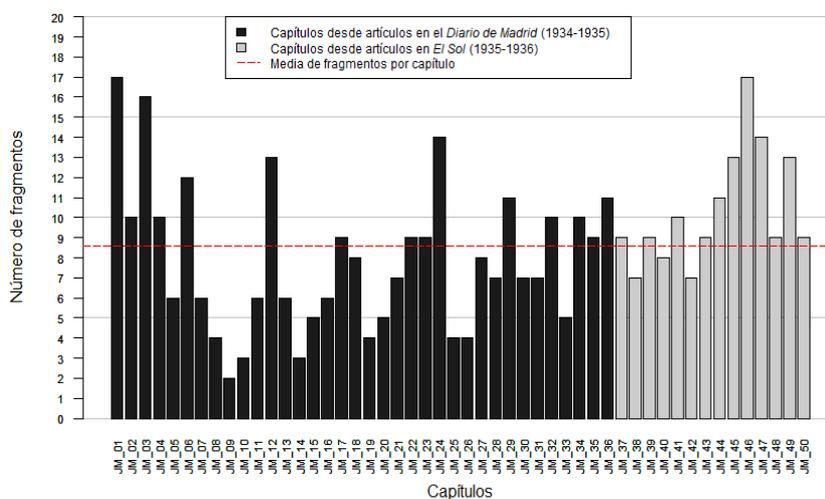
Muchos de los textos en los que se dividían los artículos periodísticos utilizaban números romanos para marcar sus divisiones, aunque en ocasiones también lo hacían con puntos o asteriscos. En el libro, donde los números romanos se usan para marcar los capítulos, estos textos breves se separan con tres asteriscos en una nueva línea. En los artículos de las series periodísticas posteriores a la publicación del libro, Machado utilizó también los asteriscos, aunque habrá variaciones.⁴

⁴ Para marcar las separaciones entre estos textos en los artículos de *La Vanguardia* Machado usa a veces tres asteriscos, solo uno, una línea o un punto en línea independiente. En ocasiones hay señales de posibles borrones y en otras los textos están separados solo por espacios en blanco de mayor longitud que los que marcan cambios de párrafo. Todo ello dificulta el conteo del número de fragmentos.

Llamaremos por el momento «fragmentos», según el nombre que suelen recibir en los estudios machadianos, a estos textos separados por asteriscos dentro de cada capítulo. Así, por ejemplo, podemos decir que el capítulo V de *Juan de Mairena* está formado por 6 fragmentos. El primero habla sobre las prácticas de Mairena en clase; el segundo recoge una crítica a los autodidactas en forma de apuntes; el tercero reflexiona sobre la pedantería; el cuarto trata sobre el barroco literario; el quinto, sobre los eruditos, a propósito de una jocosa teoría sobre Platón y Jantipa; y el sexto, muy citado, escenifica unos ejercicios poéticos sobre el lenguaje y los temas barrocos. En este capítulo, como en el resto, estos seis fragmentos de temática variada están separados por asteriscos.

En lo que respecta al libro de *Juan de Mairena*, hemos dividido la obra en sus cincuenta capítulos.⁵ Como hemos mencionado, los capítulos del libro se organizan según números romanos, del I al L. Esta organización suprime los títulos que usaba Machado para dar continuidad a las series en los periódicos. Hemos contabilizado un total de 428 fragmentos y los hemos agrupado según los 50 capítulos del *Juan de Mairena* (JM) en un gráfico de barras (Imagen 1). En el eje de abscisas se muestran los cincuenta capítulos («JM_01» a «JM_50»), ordenados de izquierda a derecha sucesivamente según su disposición en la obra. En el eje de ordenadas se marca el número de fragmentos. Cada barra del gráfico (su altura) señala el número de fragmentos que tiene cada capítulo. Así, por ejemplo, el capítulo I («JM_01») tiene 17 fragmentos; el capítulo II («JM_02») tiene 10 fragmentos; el capítulo III («JM_03») tiene 16 fragmentos; etc.

Imagen 1. Gráfico de barras de los fragmentos por capítulo en el libro de *Juan de Mairena*



⁵ El libro de 1936 posee notables diferencias con respecto a los artículos de los periódicos. La edición facsimilar (2015) del *Juan de Mairena* nos ha permitido cotejar el texto del original con el de los artículos de *Diario de Madrid* y *El Sol*, para descubrir las modificaciones que ha sufrido el texto en sus ediciones posteriores. Hemos escogido usar los textos del libro en lugar de los de los artículos porque representan el texto según la última voluntad del autor. Sin duda el cambio más importante entre ambos es el paso de los 49 artículos publicados en prensa a los 50 capítulos del libro, que se consiguen con los cambios que resumimos a continuación. Con respecto a los artículos en el *Diario de Madrid*: el artículo del 07/01/35 pasa a formar el capítulo IX y el primer párrafo del capítulo X; el artículo del 11/01/35 corresponde al resto de párrafos del X y a la totalidad del XI; el artículo del 21/01/35 forma los tres primeros párrafos del XII; el artículo del 03/2/35 completa el resto de párrafos del XII; el artículo del 14/03/35 corresponde al capítulo XVII y al segundo párrafo del capítulo XVIII; el artículo del 23/03/35 forma el resto de párrafos del XVIII y la totalidad del XIX. Con respecto a los artículos en *El Sol*: el artículo del día 24/05/36 corresponde al capítulo L y el artículo del día 28/07/36 corresponde al capítulo XLIX. El resto de los artículos siguen el orden cronológico en su traslado a los capítulos del libro.

El gráfico de la Imagen 1 también distingue por colores aquellos capítulos que el libro recopila desde artículos publicados en el *Diario de Madrid* (en negro) y desde aquellos publicados en *El Sol* (en gris). La media de fragmentos por capítulo de *JM*, que es de 8,56 fragmentos por capítulo, se muestra en una línea roja discontinua.

Por el momento, podemos observar en el gráfico de la Imagen 1 que los capítulos con mayor número de fragmentos en la obra son el I («JM_01») y el XLVI («JM_46»), con 17 fragmentos, seguidos de los capítulos III («JM_03»), con 16, y los capítulos XXIV y XLVII («JM_24» y «JM_47»), con 14. Por el contrario, el capítulo con menos fragmentos es el IX («JM_09»), con dos fragmentos, seguido del X y el XIV («JM_10» y «JM_14»), que tienen tres fragmentos cada uno. La proporción de fragmentos es similar en los artículos que provienen de ambos periódicos, aunque los capítulos desde los artículos de *El Sol* muestran mayor regularidad y un número de fragmentos más elevado de media (10,35) que los que se recopilan desde el *Diario de Madrid* (7,88).

La hipótesis de que el uso de fragmentos responda a un criterio temático uniforme queda descartada en los capítulos con mayor número de fragmentos, donde es común encontrar líneas temáticas discordantes dentro del propio capítulo.⁶ Observando los capítulos con menor número de fragmentos podemos concluir que sus líneas temáticas no son lo suficientemente similares como para que podamos establecer una relación firme entre ellos basada en este parámetro. Por ejemplo, los dos fragmentos del capítulo IX, el más corto, corresponden al boceto de la comedia maireniana «Don Nadie en la Corte» y a una reflexión de Juan de Mairena sobre el tiempo poético. Los tres fragmentos del capítulo X hablan sobre el sentido común del concepto de eternidad, sobre el pensamiento reflexivo y la Retórica y sobre la oratoria divina (con motivo de la existencia de Dios). Los fragmentos del capítulo XIV hablan sobre la creación poética en su relación con los sueños y sobre la intuición más allá de lo sensible y la tradición filosófica al respecto.

Siguiendo con nuestro estudio, hemos creado un nuevo el gráfico de barras que muestra el número de fragmentos de los artículos publicados por Antonio Machado en *Hora de España* (en color negro) y en *La Vanguardia* (en color gris). Los artículos de las dos series se distribuyen según su fecha de publicación en el eje de abscisas. En el eje de ordenadas se muestran de nuevo el número de fragmentos. Sin embargo, debemos señalar que en el gráfico se muestran todos los artículos publicados por Machado en *Hora de España* salvo el que corresponde a junio de 1938 (en nuestro corpus «HE_18»), que contiene una serie de poemas bajo el título «Composiciones líricas de Antonio Machado. Verso» y es, por tanto, ajeno a nuestro análisis, que está centrado en los textos en prosa.

De forma general, podemos ver que los artículos publicados en *La Vanguardia* (*LV*) tienen un número mucho menor de fragmentos en comparación con los artículos de *Hora de España* (*HE*). Aunque la media se establezca para el conjunto de estas dos series en 5,68 fragmentos por artículo, la media real de los artículos de *HE* es muy superior (8,56) a la de los artículos en *LV* (2,76). Comparando el gráfico de los artículos posteriores al libro, en la Imagen 2, con el de los capítulos de *Juan de Mairena* (*JM*), en la Imagen 1, podemos ver una continuidad de la fragmentariedad de los artículos de Machado en *HE*. Sin embargo, el número de fragmentos por artículo se reduce drásticamente en los publicados en *LV*.

⁶ Como menciona Fernández Ferrer (Machado, 1986: 41): «Por lo general, no hay ideas estructuradoras de cada capítulo que hilvanen todas sus partes, aunque, a veces, persiste un desdibujado tema en común».

Imagen 2. Gráfico de barras de los fragmentos por artículo en *Hora de España* y *La Vanguardia*

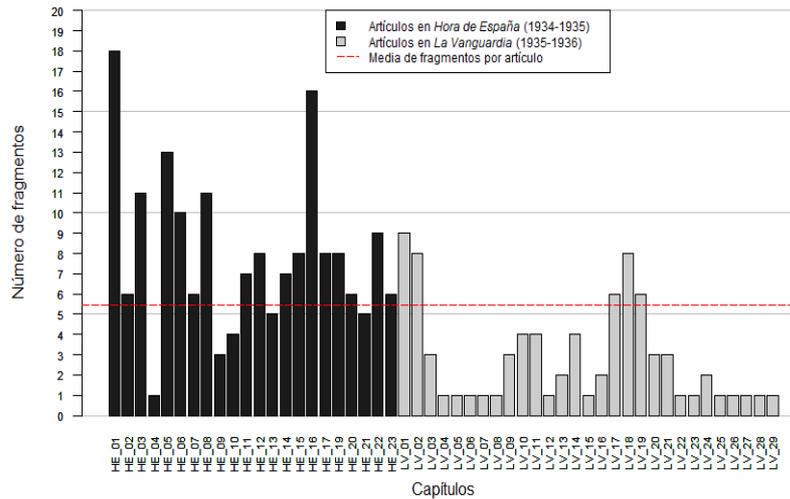


Tabla 1. Datos agrupados de *Juan de Mairena*, *Hora de España* y *La Vanguardia*

	<i>Documentos</i>	<i>Fragmentos</i>	<i>Fragmentos entre Documentos</i>	<i>Palabras</i>	<i>Palabras entre Documentos</i>	<i>Palabras entre Fragmentos</i>
<i>Juan de Mairena</i>	50	428	9	56845	1137	133
<i>Hora de España</i>	22	176	8	34277	1558	195
<i>La Vanguardia</i>	29	81	3	26167	902	323

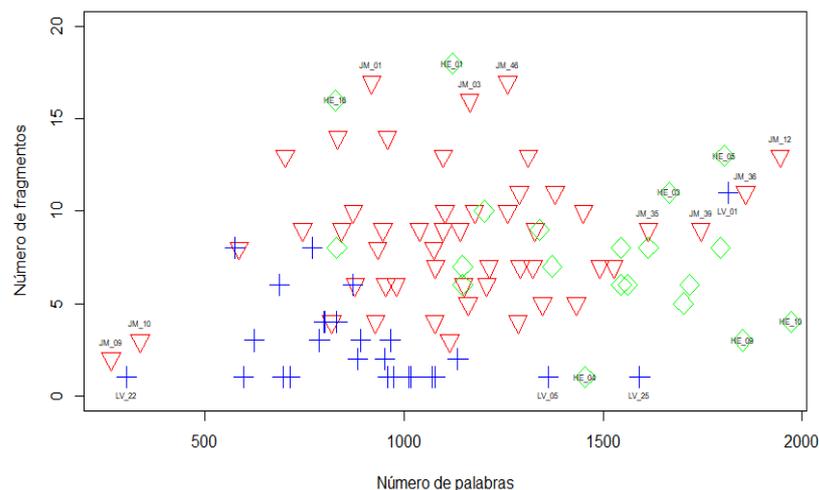
Observando los datos podemos extraer varias conclusiones interesantes. Los artículos de *Hora de España* tienen una extensión media de palabras mayor que la de los capítulos del *Juan de Mairena* y la de los artículos publicados en *La Vanguardia*. Esto resulta lógico, puesto que los artículos en *Hora de España*, que era de publicación mensual, tenían una extensión de varias páginas, frente a la mayoría de los artículos de las otras series que eran organizados en una sola página. No obstante, podemos observar también que la media de fragmentos por documento es muy inferior en el caso de los artículos publicados en *La Vanguardia*. Esto explica que, aunque la extensión en palabras del artículo sea de media menor que las de las otras series, la extensión de palabras por fragmento sea muy superior: 323 palabras por fragmento en *LV*, frente a 195 en *HE* o 133 en *JM*.

Por un lado, resulta evidente que muchos de los textos publicados por Machado en *La Vanguardia* no pueden considerarse de factura maireniana, como el citado discurso del día 16 de julio de 1937: «Sobe la defensa y difusión de la cultura. El poeta y el pueblo» («LV_01»); el artículo del día 19 de julio de 1938: «En el 19 de julio de 1938» («LV_12»); el del 29 de octubre de 1938: «Unas cuartillas de Antonio Machado» («LV_22»); el del 8 de noviembre de 1938: «Antonio Machado habla del 7 de Noviembre» («LV_23»); o el del día 13 de noviembre de 1938: «Glosario de los 13 fines de guerra. Don Antonio Machado» («LV_25»). Sin embargo, aun descontando estos artículos del conteo de fragmentos la media de fragmentos por artículo sigue manteniéndose baja (menos de tres fragmentos por artículo). En la serie de *LV*, solo el artículo del día 27 de marzo de 1938 («LV_02»), con ocho fragmentos, y el artículo del día 25 de septiembre de 1938 («LV_18»), también con ocho fragmentos, se acercan a la media de series anteriores. La mayor parte de los artículos de la famosa serie «Desde el mirador de la guerra» tienen únicamente un fragmento («LV_04», «LV_05», «LV_06», «LV_07», «LV_08», «LV_15», «LV_27», «LV_28» y «LV_29»).

Para ayudar a la interpretación de esta información podemos recurrir a un gráfico de dispersión que relacione las dos variables que nos interesa observar: el número de palabras y el número de fragmentos de cada uno de los capítulos o artículos. Con la información proporcionada por el tokenizador y nuestra base de datos, podemos recurrir de nuevo a R para realizar un gráfico que distribuya cada artículo o capítulo en un plano siguiendo nuestras variables. De esta manera, cada punto se sitúa verticalmente según el número de fragmentos que tenga y horizontalmente según el número de palabras totales. Así, los artículos que aparezcan en la parte superior del gráfico tendrán más fragmentos que los que aparezcan en la parte inferior. Y, de la misma forma, los artículos que aparezcan más a la izquierda del gráfico serán más cortos (tendrán menos palabras totales) que los que aparezcan situados más a la derecha. Para ayudar a visualizar qué puntos del

gráfico corresponden a *JM*, *HE* o *LV*, hemos representado los capítulos del *Juan de Mairena* como triángulos invertidos en color rojo, los artículos de *Hora de España* como rombos verdes y los artículos de *La Vanguardia* como cruces azules. También hemos nombrado los puntos más alejados del centro de cada grupo, con la intención de poder explorar a qué se debe su posición en el gráfico.

Imagen 3. Gráfico de dispersión de los capítulos de JM (triángulos rojos) y artículos de HE (rombos verdes) y LV (cruces azules) según su número de fragmentos y palabras totales



Podemos observar que los artículos publicados por Antonio Machado en *La Vanguardia* (representados en cruces azules) se agrupan de forma general en la zona más baja del gráfico (menor número de fragmentos) y tienden a situarse hacia la mitad izquierda (menor número de palabras). Los capítulos del *Juan de Mairena* (representados en triángulos rojos) toman la posición central, aunque tienen bastante dispersión hacia la parte superior del gráfico (mayor número de fragmentos) y hacia los extremos. Dos capítulos, «JM_09» y «JM_10», toman el cuadrante inferior izquierdo junto al artículo «LV_22»; y cuatro capítulos se sitúan hacia el extremo derecho, «JM_12», «JM_35», «JM_36» y «JM_39», junto a los artículos «LV_01» y a «HE_03» y «HE_05». Los artículos de *Hora de España* (representados en rombos verdes) se agrupan hacia la zona derecha del gráfico (mayor número de palabras y menor número de fragmentos) y hacia la zona central (coincidiendo con el grupo de los capítulos de JM), también con bastante dispersión en el eje horizontal (variedad en la longitud). En la parte superior central del gráfico aparecen singularizados tres capítulos del *Juan de Mairena* («JM_01», «JM_03» y «JM_46») y dos artículos de *Hora de España* («HE_01» y «HE_16»), que corresponden a los documentos con mayor número de fragmentos del corpus. En números, la mayoría de los artículos de *JM* se sitúan entre las 750 y las 1500 palabras y entre los 5 y los 15 fragmentos. Por su parte, el grupo más numeroso de artículos de *LV* se sitúa entre las 500 y las 1200 palabras y por debajo de los 6 fragmentos. Finalmente, el mayor número de artículos de *HE* se sitúa entre las 1200 y las 2000 palabras y entre los 5 y los 10 fragmentos.

Un estudio rápido de los valores atípicos (los más alejados de la media de cada grupo) nos permite establecer a «JM_09», el capítulo IX de *Juan de Mairena*, como el más breve del corpus, con aproximadamente 263 palabras y 2 fragmentos: «(“Don Nadie en la corte” [boceto de una comedia en tres actos de Juan de Mairena].)» y «(Sobre el tiempo poético.)». Junto a él se sitúa «JM_10», el capítulo X del libro, con aproximadamente 336 palabras y tres fragmentos, y el artículo correspondiente a

«LV_22», «Unas cuartillas de Antonio Machado» (*La Vanguardia*, 29 de octubre de 1938), con aproximadamente 302 palabras y un fragmento.

Por otro lado, aunque el capítulo XII de *JM*, en el gráfico como «JM_12», y el artículo «HE_10» («Algunas ideas de Juan de Mairena sobre la guerra y la paz», *Hora de España*, octubre de 1937, pp. 5–12) sean los dos puntos situados más a la derecha del gráfico, debemos señalar que los artículos más largos del corpus corresponden a los dos únicos puntos no representados en él. Se trata de la transcripción del discurso pronunciado por Machado en la sesión de clausura del Congreso Internacional de Escritores en *Hora de España* (agosto de 1937), que se representa en nuestro corpus como «HE_08», y que tiene 2156 palabras y 11 fragmentos; y del artículo «Miscelánea apócrifa. Notas sobre Juan de Mairena» (*Hora de España*, enero de 1938), en nuestro corpus como «HE_13», que tiene 2460 palabras y 5 fragmentos. Decidimos no situar estos dos puntos extremos en el gráfico puesto que ello obligaba a desplazar todo el conjunto y a disminuir su tamaño, lo que ocasionaba una pérdida de calidad informativa en la visualización.

Los capítulos I, III y XLVI del *Juan de Mairena* (en el gráfico «JM_01», «JM_03» y «JM_46»), con 17, 16 y 17 fragmentos respectivamente; y dos artículos de *Hora de España*, el de enero de 1937 («Consejos, sentencias y donaires de Juan de Mairena y de su Maestro Abel Martín») y el de abril de 1938 («Notas y recuerdos de Juan de Mairena»), en nuestro corpus «HE_01» y «HE_16», con 18 y 16 fragmentos respectivamente, son los artículos con mayor número de fragmentos del corpus.

Observando el gráfico a simple vista parece que no existe una correlación entre el número de palabras y el número de fragmentos de cada capítulo en *JM*. Un análisis en profundidad parece indicar que existe una asociación negativa tanto en los datos de *HE* como en los datos de *LV* (a menor número de fragmentos, mayor número de palabras), pero positiva en *JM* (a menor número de fragmentos, menor número de palabras). Sin embargo, la correlación no es estadísticamente significativa tomando cada una de las tres series por separado, probablemente porque el número de datos es demasiado bajo. Con los datos de las tres series en conjunto las pruebas parecen indicar la existencia de una asociación positiva de fuerza media, estadísticamente significativa (p valor < 0.05).⁷ La interpretación de esta asociación en el conjunto de las tres series resulta bastante lógica: de forma general, los capítulos que tengan un menor número de fragmentos tendrán un menor número de palabras y viceversa.

El escaso uso de fragmentos en la mayor parte de los artículos de *LV* es evidente. Sin embargo, ¿no deberíamos encontrar esta misma disminución en el uso de fragmentos en la otra serie de nuestro corpus que pertenece a la época de guerra? ¿Por qué *HE* se mantiene en rangos similares de uso de fragmentos que *JM*, muy por encima de la media de *LV*? La respuesta a esta pregunta puede haberse dado ya: *Hora de España* es una revista «más literaria que política» fundada por una serie de jóvenes (Manuel Altolaguirre, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya) con la intención de reunir a las mejores plumas del bando republicano. A pesar de haber nacido bajo el signo de la guerra, la revista trató de mantener su intención artística, como demuestra su publicación mensual en forma de libro, los dibujos y grabados que acompañan la portada

⁷ El test de Saphiro-Wilk para los datos del conjunto no descarta la normalidad para la distribución de la variable del número de palabras (con p -valor de 0,2236) pero sí para la distribución de la variable del número de fragmentos (con p -valor de 0,0008309). Para analizar la correlación, entonces, no podemos recurrir al uso del test de Pearson, que exige la normalidad de las distribuciones de las variables analizadas, pero podemos recurrir a pruebas no paramétricas, como el coeficiente de correlación de rango de Kendall (tau) o el coeficiente de correlación de Spearman (rho). El rango de estos coeficientes va desde -1 a 1, indicando si existe una relación inversa (-1) o directa (1), o si no hay relación (0) entre las variables. Parece haber resultados estadísticamente significativos tanto en Kendall (tau = 0.1916807, con p -valor de 0,006063) como en Spearman (rho = 0,272304, con p -valor de 0,005872).

y el inicio de cada artículo (de Ramón Gaya), sus tipos más grandes y espaciados o su cuidada selección de autores. Ante esto, ¿podemos hablar del fragmento como un rasgo del Mairena más literario? Hay autores que han tratado de establecer una continuidad entre el Mairena de *JM* y el de los artículos en *HE* (véase Gutiérrez 1998: 637–641). El propio Antonio Sánchez Barbudo, fundador y secretario de *Hora de España* declara:

Sus notas, observaciones y comentarios [en los artículos de *Hora de España*] tienen casi siempre tono y estilo muy parecidos al de los escritos en prosa publicados poco antes de la guerra, en el volumen primero de *Juan de Mairena*. Incluso los temas a veces vienen a ser los mismos. Pero como es bien natural, la guerra, la gran alteración que había en todo, es algo que se refleja con gran frecuencia, de un modo u otro, en lo que él escribe.

(Sánchez Barbudo, 1977: 282)

No obstante, para responder a la pregunta sería necesario un análisis mucho más extenso que no tiene cabida en un artículo breve como este. Los resultados de nuestro análisis demuestran, sin lugar a duda, el menor uso de fragmentos en los artículos de *La Vanguardia*, pero el estilo de la escritura de Mairena en las series de la guerra depende de una gran cantidad de factores adicionales. Para profundizar más, un resumen general del estilo de los apócrifos machadianos puede encontrarse en Fernández Ferrer (Machado, 1986: 41–50) y un análisis del estilo de Mairena en los artículos de *Hora de España* en Méndiz Noguero (1995: 361–386).

3. LA VOZ DE LA MÁSCARA

Los datos que hemos proporcionado en el apartado anterior permiten hacernos una idea de cómo se distribuyen los capítulos del Juan de Mairena según su extensión y su número de fragmentos, ofreciendo también una comparación entre estos y los artículos publicados por Machado en *Hora de España* y en *La Vanguardia*. En este apartado nos centraremos en ofrecer una interpretación de la construcción interna de los capítulos del libro de *Juan de Mairena* según sus fragmentos, dejando al margen las otras series. Atenderemos a las funciones discursivas que desempeñan en los capítulos los fragmentos para tratar de explicar su uso.

Ya hemos mencionado anteriormente que Machado adjunta a menudo a los fragmentos una serie de títulos (más bien subtítulos) que aparecen como encabezado del fragmento, generalmente entre paréntesis. Un estudio de estos encabezados permite agruparlos según su función con respecto al fragmento al que acompañan. Distinguimos, de tal forma, paréntesis que resumen el contenido temático del texto (por ejemplo: «De política», «Sobre Bécquer», «Sobre Don Juan», «Sobre la novela», «Sobre el tiempo poético», entre otros), que introducen el interlocutor al que se asocia el texto («Habla Juan de Mairena a sus alumnos», «Habla Mairena sobre el hambre, el trabajo, la Escuela de Sabiduría, etc.», «Habla Mairena, no siempre *ex cathedra*», etc.), o el contexto de la enunciación, ya sea un lugar («En clase», «Otra vez en el café», etc.), un momento concreto («Examen en la escuela de Sabiduría», «Ejercicios poéticos», «Prácticas de oratoria», etc.) o una fuente de donde se extrajo el texto («Apuntes tomados al oído por discípulos de Mairena», «Fragmento de clase», «Fragmentos de lecciones», «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena», etc.).

En total, en la obra de *Juan de Mairena. Sentencias, donaires...* (1936) hay 82 encabezados de este tipo, algunos de ellos repetidos y otros con mínimas variaciones entre sí, repartidos en 38 capítulos. El tipo de encabezado más común es el temático (56% de los casos) seguido de aquellos que indican la fuente del documento (20%), los que indican

el interlocutor (8%) o aquellos que señalan un momento concreto (6%) o un lugar determinado (4%). Una parte de ellos (el 6% restante) indican tanto el momento o el lugar como el interlocutor, por ejemplo: «Mairena en el café» o «Mairena en su clase de Retórica y Poética». Aun así, la gran mayoría de fragmentos del libro no presentan encabezado (346 de 428).

La presencia de encabezados en dos o más fragmentos distintos del mismo capítulo puede indicarnos el motivo por el que esos textos han sido dispuestos de forma independiente. De esta forma podemos comprobar de forma explícita, por indicaciones del mismo Machado, lo que una lectura de los capítulos señala a la interpretación: que Machado distribuye los textos en fragmentos según dos criterios: su temática y su contexto enunciativo.

Es sencillo explicar la utilidad de la distinción temática de los fragmentos; separar los textos por temáticas ayuda a la lectura y permite agrupar las ideas concretas que el lector recibe de cada fragmento, facilitando además que el lector pueda volver sobre ellas sin la necesidad de leer el resto de la obra. Esto es importante, aunque resulte obvio, puesto que no son pocos los textos del *Juan de Mairena* que están destinados específicamente a la reflexión del lector sobre un cierto asunto. De hecho, es frecuente que Mairena encargue a sus alumnos (y por ende a sus lectores como espectadores de las lecciones del apócrifo) que «mediten» sobre un tema concreto, sea este serio o motivo de burlas o juegos de pensamiento. Así, por ejemplo, terminan los «Ejercicios de Sofística» en el fragmento segundo del capítulo IV: «Meditad con ahínco, hasta hallar en qué consiste lo sofisticado de este razonamiento. Y cuando os hiervan los sesos, avisad» (Machado, 1989b: 1124). O los «Fragmentos de vanas lecciones de Mairena», en el primer diálogo del capítulo 21: «Meditad sobre esto, que parece muy lógico, y está, sin embargo, en pugna con todas las apariencias» (Machado, 1989c: 1988). También en la conclusión del famoso supuesto artículo del que se nos habla en el capítulo 49, titulado «Así hablaba Juan de Mairena» («firmado [como] Zurriago», para más señas, e «inserto en *El Faro de Chipiona*, 1907»): «La chocolatera está formada de átomos; pero no precisamente de átomos de chocolatera. Esta observación parece demasiado ingenua. Tiene, sin embargo, su malicia. Meditad sobre ella hasta que se os caiga el pelo» (Machado, 1989c: 2118–2119). Sin duda las sentencias sobre temas o conceptos complejos (filosóficos, humanos, literarios, etc.) que Machado disfraza como simples diálogos o como frases en apariencia sencillas hallan también mejor disposición de forma aislada, independiente del resto del desarrollo del texto para su mejor comprensión o relectura.

Más difícil resulta precisar el porqué de la separación de textos en fragmentos que tienen que ver con distintas situaciones comunicativas, distintos emisores o distintas fuentes textuales. Resulta lógico pensar, si atendemos a las palabras de Machado sobre la creación literaria del Juan de Mairena, que el fragmentarismo de cada capítulo se debe a esa mezcla de «aquellas antiguas notas, con otras nuevas que he ido escribiendo» que Machado fue recogiendo sobre los distintos temas. Tenemos muestras de la reutilización por parte del autor de reflexiones ingeniosas desde los cuadernos de *Los complementarios* o desde los *Apuntes inéditos* del Fondo Machadiano de Burgos. Podemos encontrar incluso que artículos ya publicados fueron reelaborados para los textos de Mairena; por ejemplo, el artículo «De mi cartera-Crítica» para el número 31 del diario *La Voz de Soria* (15 de septiembre de 1922) contiene la famosa crítica al barroquismo inútil: «Tendencia alambicada, que seduce al burgués, y a la paráfrasis hinchada y pedante. [...] “lo que pasa en la calle” se traduce por “los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa...”» (Machado, 1989b: 1639), que pasará a formar parte del famoso diálogo entre Mairena y su alumno (el «señor Pérez»), en el segundo fragmento del capítulo I del *Juan de Mairena*

(desde el artículo del 5 de noviembre de 1934, «Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena», en el *Diario de Madrid*).

Pero si bien sabemos que Machado rescata esas notas y reflexiones sueltas, ¿por qué no les da una trabazón dentro de un hilo discursivo más extenso, sino que, muy al contrario, decide mantenerlas como apuntes o fragmentos independientes y, en muchos casos, convierte las anotaciones más extensas, como la que hemos visto en el ejemplo anterior, en diálogos, sentencias y donaires? Hay claramente una apuesta consciente de Machado por mantener este estilo fragmentario para la escritura de su apócrifo más allá de los materiales de origen con los que trabajase.

En primer lugar, que Mairena establezca una forma fragmentaria para la organización de su discurso tiene paralelo en la «lógica» que declara seguir en sus lecciones. Según sus palabras, Mairena no busca una lógica tradicional pues sabe de «los callejones sin salida del pensamiento» y de «la natural aporética de nuestra razón, [de] su profunda irracionalidad». Por eso, propone como máxima la tolerancia con la razón (y las razones) de los demás, «con quienes la usan del revés, como don Julián Sanz del Río usaba su gabán, en los días más crudos del invierno, con los forros hacia fuera, convencido de que así abrigaba más» (Machado, 1989c: 1995–1996). Este reconocimiento impide cualquier intento de sistematización de una filosofía a la manera tradicional. Sin embargo, no significa el abandono de cualquier propósito elevado, sino el rechazo de las restricciones del pensamiento que suelen acompañar a aquellos sistemas: «Que nosotros hacemos, [dice Mairena] en esta cátedra de Retórica y de Sofística, una especie de astracán filosófico, es algo que podemos decir en revisión de fáciles burlas, [...] Pero debemos añadir que este juicio responde a una visión superficial [...] Nuestra posición es más firme de lo que parece» (Machado, 1989c: 2008–2009). Este rechazo de partida a lo sistemático no es estéril, sino que abre la puerta a otros métodos: frente a lo conceptual, lo poético (las intuiciones); frente a lo abstracto, lo vital; frente a lo uniforme, lo heterogéneo (incluso en las ideas propias); frente a lo dogmático, el escepticismo (desde la incomprensión sincera); frente a lo estático, lo temporal (la ley del cambio del fuego heraclitano); y frente a lo serio, lo burlesco (la ironía amable, sin escarnio).

Desde el punto de vista discursivo, los fragmentos del *Juan de Mairena* ofrecen perspectivas que se cruzan y solapan sobre los distintos temas tratados. No hay una voz única (la del ensayo a la manera tradicional, monolítica) sino una pluralidad de voces a menudo enfrentadas en forma de diálogos u opiniones sobre otros enunciados, exteriorizaciones de pensamientos complementarios y a menudo contrarios. La mayoría de los actos de habla de los fragmentos son indirectos y el abuso de las condiciones de la enunciación es constante, desde las preparatorias (la autoridad como docente de Mairena es puesta en solfa explícitamente), hasta las de sinceridad (uso de la ironía) y las esenciales (recordemos que Mairena critica tanto el principio de identidad, como el de no contradicción, como el del tercero excluido). De las máscaras con las que juega Machado para construir *Juan de Mairena* hay dos esenciales: profesor y discípulo. El profesor es o debiera ser símbolo de la verdad inequívoca y del conocimiento absoluto; el alumno de la inexperiencia y de la aceptación incondicional. Huelga decir que Machado subvierte completamente estas máscaras cuando hace hablar a Mairena y a sus alumnos. Más aún, los personajes se vuelven inmunes a sus premisas: el profesor Mairena, lo contrario a la seguridad y a la autosuficiencia, es también discípulo (de Abel Martín) y sus discípulos, dotados de la inexpugnable lógica del sentido común, son también maestros cuando contestan y corrigen a su profesor.

En esta articulación se transparenta el hecho de que la separación en fragmentos es también, y al contrario de lo que pudiera parecer, una herramienta de cohesión, como lo es la elipsis en contextos compartidos por los interlocutores, que actúa como un proceso

metonímico donde lo referido se percibe como algo unitario: las clases de Mairena a través de sus notas; las palabras de Abel Martín a través de los recuerdos; las reflexiones hondas a través de las sentencias breves y de los fugaces e ingeniosos donaires. Este proceso permite que la comunicación se vuelva más eficaz y más ágil. No solo imita el proceso fragmentario de la memoria y del estilo coloquial o conversacional (Méndez Orense 2016: 28), sino que al hacerlo evita al lector la información que pudiese percibir como redundante. El discurso de Juan de Mairena no es un relato homogéneo, pero sus fragmentos (sus notas, donaires, sentencias y recuerdos) están articulados en un contexto global, el del aula, por la serie de voces que se suceden en ellos.⁸ Esto también explica que muchos de los fragmentos de los capítulos se inicien con moduladores discursivos que, de nuevo, funcionan para mantener la cohesión: «Pero no exageremos...», «Por eso yo os aconsejo...», «Mas no todo es...», «Supongamos...», «Pero, además...», «Tampoco hemos de olvidar...», «Si me preguntáis...», «Habréis reparado...», «Con todo...», etc. El ejemplo más frecuente de este tipo en Machado es el de *sin embargo*, que actúa como conector contraargumentativo (Portolés 2001: 140) o concesivo (Fuentes 2009: 79) y que incluso ha pasado a formar parte de un paréntesis que encabeza fragmento, en el capítulo XVI. Machado fragmenta el texto, por tanto, también para ofrecer otra opinión, otro punto de vista más (contrario o complementario) sobre el tema que está tratando.

En aquellos fragmentos que recogen monólogos de Mairena sus discípulos son transcriptores mudos, pero también pueden comentar sus pasajes o individualizarse en medio de intervenciones o diálogos (en contextos de exámenes y pruebas), como el Señor Pérez, el Señor Martínez o el «oyente», para contestar al maestro. Sorprende el enorme contraste entre el nombre (o apellido más bien) prototípico de estos personajes (los alumnos) y la falta absoluta de alusión a su dimensión física (salvo a su juventud y a la inexperiencia de aquellos alumnos a quien Mairena sienta en las primeras filas), frente a la honda interioridad con que aparecen en sus intervenciones en los distintos diálogos, comentarios y pensamientos. Pero precisamente a Machado no le interesa ocultar la condición de máscaras ni la esencia irreal de la existencia ficcional de sus personajes, sino exponerla abiertamente para luego rellenarla, en un juego antifrástico, de la más honda humanidad, de la más «imprevisible, inopinada, desconcertante» (abril, 1928) expresión del sentir y del pensamiento. Cada personaje, incluido el apócrifo, como cada persona, tiene *su* verdad, que no es la verdad del autor-ventrílocuo, sino la contradictoria y mutable, fruto de la racionalidad universal y la conciencia individual. Los personajes en la escena del *Juan de Mairena* se crean a partir de sus parlamentos (de la enunciación de sus ideas), pero esto no los hace meros recitadores sino, bajo la maestría de Machado, «personajes plenamente humanos» (Machado, 1989c: 1994). El fragmento, como la máscara o la palabra, llega aquí a su función plena: ocultar para mostrar, deshacer para crear de nuevo.

⁸ Como señala Liliana N. Swiderski, existe en *Juan de Mairena* un «sujeto enunciativo», una «Figura sin nombre, despojada de datos contextuales o situacionales que la contengan y precisen el espacio en que se mueve, [lo que] incita a identificarla con el propio Machado» (Swiderski, 2001: 205). Las formas de intervención de este sujeto, sus voces, son plurales: «desde breves sintagmas cuyos núcleos son *verba dicendi* [...], hasta fragmentos enteros de comentarios sobre la obra y la persona de Mairena o Martín; pasando por la selección y organización de los materiales y la evaluación crítica de los discursos presentados». Todo ello evidencia «la representación de distintos roles [...] como los de crítico, antólogo, biógrafo y glosador» (Swiderski, 2001: 206).

4. CONCLUSIONES

Hemos señalado los capítulos y artículos de nuestro corpus con mayor y menor número de fragmentos y descartado la idea de que el uso de fragmentos esté basado exclusivamente en su temática. También hemos podido comprobar que existe una asociación positiva de fuerza media entre el uso de fragmentos y el número de palabras por fragmento en los capítulos y artículos que hemos estudiado. De forma general, los artículos con más fragmentos tienen un mayor número de palabras. Sin embargo, también hemos visto que los artículos publicados en *La Vanguardia* con un mayor número de palabras tienen, salvo el caso del primer artículo de la serie, menos fragmentos. De forma general, hemos podido observar que los artículos publicados en el diario barcelonés hacen un uso mucho menor de este recurso; esto contrasta con el uso de fragmentos en los artículos de *Hora de España*, donde la media de fragmentos por artículo parece indicar una continuidad con respecto al uso de fragmentos con respecto a los capítulos del libro.

Finalmente, hemos realizado un estudio de las posibles funciones de los fragmentos en los capítulos del libro *Juan de Mairena*. La conclusión más destacable es que los fragmentos parecen usarse como herramienta de cohesión. Esta herramienta parece servir también para multiplicar y hacer evanescente la voz del narrador, lo que ayuda a impedir la identificación con el autor, al igual que lo hace la propia figura del apócrifo. Las voces del discurso desgranado en los distintos fragmentos se construyen a través de sus intervenciones, donde prima el uso del estilo directo, de los diálogos y monólogos citados. Los personajes, cuya descripción se limita a una serie de rasgos mínimos (salvo en el caso de las costumbres y forma de ser de Martín y Mairena), ayudan a centrar el tema o el contexto discursivo en el que se produce la enunciación (frecuentemente el aula) realizando una serie de comentarios que a menudo se asocian a la voz del narrador (como notario de los discursos o como observador directo de la acción). Parece que la organización textual interna de los capítulos en fragmentos, vaya o no anunciada por un encabezado en paréntesis, responde en la mayoría de los casos a estos criterios: anunciar o resumir los temas que se van a tratar, dar otra visión (otra voz) sobre tema expuesto o acotar el contexto enunciativo donde intervendrán los personajes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barjau, Eustaquio (1974). «Antonio Machado, teoría y práctica del apócrifo». *Convivium*, 43: 91–120.
- Fuentes Rodríguez, Catalina (2009). *Diccionario de conectores y operadores del español*. Arco Libros.
- Goethe, Johann Wolfgang (1980). *Fausto*. Trad. José María Valverde. Planeta.
- Gutiérrez, Adriana (2000). «Continuidad y ruptura en los heterónimos apócrifos de Antonio Machado: Juan de Mairena antes y durante la guerra». En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid 6-11 de Julio de 1998*. Vol. II: *Siglo XVIII. Siglo XIX. Siglo XX*. Asociación Internacional de Hispanistas / Editorial Castalia / Fundación Duques de Soria.
- Machado, Antonio (1986). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Antonio Fernández Ferrer (ed.). Tomo II. Cátedra.
- Machado, Antonio (1989a). *Obras completas*. Oreste Macri (ed.). Tomo II: *Poesías completas*. Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.
- Machado, Antonio (1989b). *Obras completas*. Oreste Macri (ed.). Tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*. Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.

- Machado, Antonio (1989c). *Obras completas*. Oreste Macrì (ed.). Tomo IV: *Prosas completas (1936-1939)*. Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado.
- Machado, Antonio (2015). *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Edición facsímil. Universidad Internacional de Andalucía.
- Méndiz Noguero, Alfonso (1995). *Antonio Machado, periodista*. Ediciones de la Universidad de Navarra.
- Méndez Orense, María (2016). «Modos de reproducción del diálogo y mecanismos de cohesión dialogal en algunas *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes». *Res Diachronicae*, 14: 27–47.
- Portolés Lázaro, José (2001). *Marcadores del discurso*. Ariel.
- Sánchez Barbudo, Antonio (1977). «Las notas últimas de Juan de Mairena». En José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*. Ariel.
- Swiderski, Liliana N. (2001). «Antonio Machado y los apócrifos: los caminos de una voz». *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 13: 203–222.



«Identidad de marca» del Mircea Cărtărescu español

The «brand identity» of the Spanish Mircea Cărtărescu

MIHAI IACOB

UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI¹

<https://orcid.org/0000-0002-3021-8903>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-07-24

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-01

RESUMEN: Igual que todos los autores, el rumano Mircea Cărtărescu se crea un *ethos* propio, no solo en su campo literario de origen, sino en todos los campos a los que se traduce su obra. A diferencia de la «identidad de marca» de cualquier otro producto comercial, la figura del escritor es una construcción flexible y dinámica —dentro de la reiteración—, que se va adecuando a un «*ethos* previo» en permanente evolución, según el aumento o pérdida de capitales simbólico y social. La autoimagen se comunica a través de «narraciones de la carrera» explícitas o implícitas, por las que el autor literario reacciona ante una «imagen de marca» percibida como insatisfactoria o defectuosa. Este estudio intenta poner de relieve tanto nudos significativos de la red del *ethos* cărtăresquiano, como los recursos retóricos empleados para comunicarlos. Con este propósito se han analizado las «narraciones de la carrera» emitidas durante dos actividades paratextuales presenciales, celebradas en suelo español: la primera, cuando el autor en cuestión era todavía un escritor emergente en España, y la segunda, en un momento inmediatamente posterior al notable éxito de su novela *Solenoide*.

Palabras clave: ethos, identidad de marca, imagen de marca, narración de la carrera, retórica.

ABSTRACT: Like all authors, the romanian Mircea Cărtărescu creates his own ethos, not only in his original literary field, but in all the fields to which his work is translated. Unlike the «brand identity» of any other commercial product, the

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

figure of the writer is a flexible and dynamic construction —within its reiteration—, which is adapting to a «previous ethos» in constant evolution, according to the increase or loss of symbolic and social capital. Self-image is often communicated through implicit or explicit «career narratives», in which the literary author reacts to a «brand image», perceived as unsatisfactory or defective. This study attempts to highlight both significant nodes in the network of Cărtărescu's ethos and the rhetorical resources used to communicate them. For this purpose, the «career narratives» expressed during two face-to-face paratextual activities, held on Spanish soil were analysed: the first, when the author in question was still an emerging writer in Spain, and the second, right after the remarkable success of his novel *Solenoid*.

Key words: ethos, brand identity, brand image, career narratives, rhetoric.

1. PRESUPUESTOS TEÓRICOS Y SELECCIÓN DEL *CORPUS*

En la actualidad literaria globalizada e hiperproductiva, los escritores, especialmente los escritores traducidos y, entre estos, aquellos cuya obra se traslada desde un campo literario periférico a uno de «crédito literario» (Casanova, 2001: 31) superior —como el escritor rumano Mircea Cărtărescu traducido al español— se ven obligados a luchar sostenidamente por conseguir visibilidad, reputación y capital económico, en un ambiente altamente competitivo y, además, inestable, volátil.

El escritor se ha convertido en producto *per se* del *marketing* literario, creándose para sí mismo —con la colaboración de sus agentes (gestores culturales estatales, traductores, editores, críticos literarios «de la casa»)— una «identidad mediática» (Meizoz, 2020: 34), con el propósito de destacar en un mercado saturado de productos y productores. Para aumentar la comprensión de dicha identidad, resulta útil acudir al aparato conceptual del *marketing*, aunque adaptándolo, claro está, a la promoción de los bienes y figuras artísticas.

En *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*, Simon Anholt establece cuatro dimensiones de la marca: «identidad de marca», «imagen de marca», «propósito de marca» y «patrimonio de marca» (Anholt, 2007: 5–7). Se trata, pues, de aquellas hipóstasis del *ethos* construidas y controladas por el productor de los textos literarios.

Todos los posicionamientos más o menos circunstanciales que conforman la «identidad de marca» autoral surgen del diálogo y la negociación con las heteroimágenes —las representaciones del escritor forjadas por los demás—, manifiestas o solo dadas por sentido. Es lo que Ruth Amossy denomina «ethos previo»:

L'ethos préalable comme l'ensemble des données dont on dispose sur le locuteur au moment de sa présentation du soi se compose donc d'aspects divers. Il comprend la représentation sociale qui catégorise le locuteur, sa réputation individuelle, l'image de sa personne que dérive d'une histoire conversationnelle ou textuelle, son statut institutionnel et social.

(Amossy, 2015: pos. 1201–1206)

Los autores literarios se sitúan a menudo con respecto a su «*ethos* previo» real o imaginado, mediante *automitos*, relatos que legitiman y ensalzan. Una perspectiva fértil

acerca de estos relatos nos ofrece la «teoría de la carrera», desarrollada en el campo de la psicología. Una de las terapias utilizadas para superar un bloqueo curricular, para revigorizar la carrera profesional es la retrospectiva denominada “narración de la carrera” (Dix, 2017: 30). En lo que concierne a los escritores, estos realizan retrospectivas de su obra y figura cuando perciben que su “imagen de marca” es insatisfactoria o deficiente.

Es importante subrayar que al usar el término mito descartamos su significado marxista tradicional, es decir aquel de mistificación, de distorsión de la realidad, cuyo análisis debería conllevar un desmantelamiento ideológico. El descarte se justifica por el intento de evitar un impedimento señalado por Nathalie Heinich: «parler de “mythe” aboutit invariablement, dans notre culture, à invalider ce dont il est question empêchant donc de le comprendre» (Heinich, 2000: 11). La autopercepción —sugiere la misma autora— se suma a la realidad, no es oponible a esta o una mera máscara que oculte el *rostrum verdadero*: «les êtres se définissent autant par leurs chimères que par leur condition réelle» (Heinich, 2000: 11). Así que no contrastaremos las autorrepresentaciones cărtărescuianas con una supuesta realidad referencial, tratando de deslindar el cómo se percibe de lo que es en realidad, el qué declara, de lo que piensa realmente.

En cuanto al *corpus* estudiado para identificar las «narraciones de la carrera» emitidas por el escritor rumano Mircea Cărtărescu para el público español, hemos seleccionado dos de los materiales autoimaginarios altamente asumidos por el autor². Se trata de un encuentro con los lectores y un discurso de recepción de un premio, manifestaciones del *autoethos* respaldadas por una voz, un cuerpo y unas modalidades de expresión (tono de voz, ritmo del fraseo, ropa, corte de pelo y peinado, gestos y movimientos), en situaciones de comunicación que suponen la presencia del público e incluso la interacción con este.

Los eventos presenciales recuperan el régimen vocal de la literatura, destacan por activar invariablemente al autor empírico, sus datos físicos concretos, que señalan el compromiso con el discurso y autentifican los posicionamientos autorales. Debido a la tridimensionalidad de la presencia física del productor literario, sus intervenciones verbales suelen aludir y escenificar, en mayor medida que en circunstancias comunicativas diferentes, no solo al «inscriptor» y al «escritor» —no solo, pues, un estilo y un determinado posicionamiento en el mundo literario—, sino también a la «persona»³ del autor, su biografía y cotidianidad extraliterarias.

2. MIRCEA CĂRTĂRESCU COMO ESCRITOR EMERGENTE

El 28 de marzo de 2013, en la Librería Rafael Alberti de Madrid, Cărtărescu protagoniza un encuentro público, destinado a promocionar su literatura editada en español hasta aquella fecha. Se trata de la primera «actividad complementaria» (Janssen, 1998: 265) sustancial realizada por el escritor rumano en España, de forma presencial. Una grabación incompleta del evento, de una hora y veintiocho minutos, está disponible en YouTube, en el canal de la Editorial Impedimenta, coorganizadora, junto a la librería madrileña. Aparte de Mircea Cărtărescu, en el evento participan la traductora Marian

² El grado de compromiso y asunción de los posicionamientos del yo es la razón por la que no nos ocupamos aquí de la autoimagen sesgada e indirecta, comunicada por Cărtărescu en su literatura, como lo hace Andrei Terian (2020).

³ El «inscriptor» es el «sujeto de la enunciación», una entidad exclusivamente textual, un estilo; el «escritor», el «actor en el espacio literario», que ejecuta las prácticas típicas del oficio (escribir incluido) y se relaciona con público, agentes e instituciones literarias; la «persona», el «individuo que posee un estado civil, una vida privada» (Maingueneau, 2000: 131).

Ochoa de Eribe —que en esta ocasión ejerce de intérprete—, el director de Impedimenta, Enrique Redel, y el crítico literario y escritor Ignacio Vidal-Folch.

Después de hacer una presentación de cada uno de los volúmenes publicados por el autor de Bucarest hasta aquel momento, Ignacio Vidal-Folch le plantea una pregunta puntual sobre las razones por las que *Nostalgia* había tenido problemas con la censura comunista en Rumanía. Cărtărescu reacciona de manera insólita, aparentemente infringiendo las máximas de la relevancia y de la cantidad pues, antes de contestar a la pregunta propiamente dicha, repasa profusamente su vida y obra, exponiendo su «génesis como autor» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:02-18:04), un verdadero *bildungsroman* de creador y persona.

El productor literario utiliza la pregunta del crítico como mero pretexto, para cumplir con su propia agenda autoimaginaria. La respuesta se convierte en monólogo, ampliando la sesión y acortando el diálogo por su larga duración. Una interrogación sobre las prácticas colectivas de la censura comunista es utilizada por Cărtărescu como pregunta trampolín para lanzarse en un excursión sobre su figura y obra individuales. Con todo, su intervención desviante se podría justificar en relación con el «*ethos* previo» español del escritor, en el año 2013.

En el momento en que el escritor participaba en el evento de Alberti, su prestigio y notoriedad en España eran moderados. Había publicado seis volúmenes de autoría individual, cifra que no es necesariamente irrelevante, pero hay que tener en cuenta otros factores para aproximar sus capitales simbólico y social españoles en aquel momento, como el ritmo de las publicaciones, la reputación de las casas editoras, la inversión de estas en la promoción de las obras cărtăresquianas y, finalmente, el impacto de los seis títulos, reflejados en cifras de venta y en la producción paratextual (reseñas, entrevistas, lecturas públicas, encuentros con los lectores, premios, etc.).

Desde la publicación del primer libro (*El sueño*, trad. de Pilar Giralt Gorina, Seix Barral, 1993), con algunas reacciones favorables en la prensa literaria, hasta la del segundo (*Por qué nos gustan las mujeres*, Funambulista, 2006), pasaron 13 años de silencio editorial, lo cual pone de manifiesto la acogida reservada del libro y, tal vez también, el nivel de compromiso de Seix Barral, una editorial prestigiosa en España, con la obra de Cărtărescu.

El primer producto con un impacto de ventas y de crítica reseñable —al menos para las expectativas de un casi desconocido autor periférico, como era Cărtărescu en España— es el libro de relatos *Por qué nos gustan las mujeres* (trad. de Manuel Lobo Serra, 2006) publicado por una pequeña editorial independiente de Madrid, Funambulista. En una entrada del diario *Zen*, el escritor confesaba: «En España, el libro se vendió y saldrá una segunda edición. Es la primera vez que ocurre esto con uno de mis libros⁴» (Cărtărescu, 2011: 236). Su percepción fue confirmada por la del director de Impedimenta, Enrique Redel, que se había ocupado de *Por qué nos gustan...*, cuando trabajaba en Funambulista: «Por qué nos gustan las mujeres se vendió razonablemente bien en su momento. Lo mismo vendió 1500 ejemplares o más. Entró muy bien⁵».

Lo que podía haber sido una prometedora reiniciación de la carrera de Cărtărescu en España no prosperó con la publicación del primer tomo de la trilogía *Cegador*, en 2010, tercer título español y segundo en Funambulista. Pasaron cuatro años entre los dos libros lanzados por la editorial de Max Lacruz. Además, sobre *Cegador* —la obra cărtăresquiana más traducida a otros idiomas y considerada por muchos críticos literarios rumanos el punto más álgido de la creación del autor bucarestino— no hemos podido documentar ninguna reseña en los medios literarios españoles más conocidos y

⁴ Traducción propia.

⁵ En una conversación por Messenger de 5.01.2018, con el autor de este artículo.

prestigiosos. Nos consta que el libro fue reseñado dos veces, pero en medios literarios alternativos, en línea, y mucho tiempo después de su aparición (Iacob, 2022: 4). De hecho, se podría considerar una prueba indirecta del fracaso del libro —una traducción indirecta del francés realizada por Manuel Lobo Serra (Iacob, 2022: 15)— el hecho de que Max Lacruz no publicara el resto de la trilogía, dejando que los derechos por la obra caducasen en el año 2017⁶.

Así pues, los capitales simbólico y social del autor que nos ocupa vuelven a bajar hasta empezar a subir de nuevo, una vez entablada su colaboración con la editorial Impedimenta, en el año 2010. Solo que, después de tres años de recorrido en Impedimenta, todavía los indicadores de la reputación y la notoriedad —número de libros publicados, cifras de ventas, reseñas, premios, actuaciones paratextuales del autor en España o en medios españoles— no mostraban un crecimiento significativo (Iacob, 2018: 215–217). Cărtărescu seguía siendo casi un desconocido en el mercado literario español, situación que parece comprobarse incluso en la grabación del evento de Rafael Alberti, cuando Ignacio Vidal-Folch pide a la asistencia que levanten la mano aquellos que hayan leído *El Ruletista*, el primer texto de Cărtărescu editado por Impedimenta en 2010. La escasa reacción de la audiencia⁷ le proporciona al crítico literario una sonrisa y una litote, acompañada por risas entre el público: «Ah, vale...No es mucha gente» (EdImpedimenta, 2013: min. 2:09-2:12). Por lo visto, la mayoría de los presentes estaban allí más bien para descubrir a un escritor y a su obra que para conocer en persona al autor de unos textos ya leídos y apreciados.

Volviendo a la pregunta de Vidal-Folch y a la respuesta de Cărtărescu, se podría afirmar que, estrictamente con respecto al contenido de la interrogación, la contestación transgrede las máximas de la cantidad y de la relevancia. A pesar de ello, si sopesamos el «*ethos* previo» escaso que poseía el escritor en España en aquel momento, el gran déficit de información que había en la Península sobre su figura y obra, la extensa y sustancial intervención retrospectiva resulta menos desviada y digresiva de lo que parece a primera vista.

La respuesta autocentrada, en su propio *curriculum* creativo y vital, a una pregunta acerca de una cuestión general y política (la censura) expresa, además, el rechazo de la perspectiva desindividualizadora, de la condición de mera ilustración étnica, que la pregunta le asignaba implícitamente al escritor. El desconocimiento o el escaso conocimiento acerca de una determinada cultura fomenta la tendencia de atribuir a cualquiera que provenga de esta una «imagen de marca» colectiva. A veces, incluso desde un punto de vista poscolonial, que en principio trata de dignificar las culturas marginadas, se vehicula esta interpretación que resta individualidad al individuo. En un ensayo publicado en 1986, «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism», Fredric Jameson encarnaba este prejuicio, sosteniendo que la lectura más adecuada de la literatura del «tercer mundo» debía hacerse en clave sociopolítica, lo cual convertía a los creadores de aquella literatura en simples voces colectivas. Según Jameson, mientras que la literatura occidental era privada e individualista, la del «tercer mundo» era y debía leerse en tanto que alegoría nacional: «All third-world texts are necessarily, I want to argue allegorical» (Jameson, 1986: 69). Con lo cual, al ofrecer una respuesta particularizante a una pregunta genérica, Mircea Cărtărescu evita perder singularidad mediante la asunción del rol de escritor procedente del antiguo bloque comunista.

⁶ Impedimenta retomaría la publicación de la trilogía en el año 2018, incluyendo la retraducción —directa, esta vez— del primer tomo, con Marian Ochoa de Eribe como traductora.

⁷ No podemos saber cuántas manos se habían levantado, porque la grabación del evento en YouTube enfoca solamente a los protagonistas del encuentro de Alberti, nunca al público.

En Alberti, Cărtărescu empieza su «narración de la carrera» autorrepresentándose como escritor de dilatado y nutrido trayecto literario: «Todos los textos a los que te has referido y que fueron publicados hasta ahora en español son textos de juventud. Apenas los recuerdo. Tienen al menos 20 años⁸» (EdImpedimenta, 2013: min. 16:32-16:49). Por consiguiente, el escritor pone en tela de juicio, por implicatura, la validez de su estatuto español de escritor emergente, sugiriendo una «identidad de marca» diferente. No se conforma con su representación ibérica y se proyecta en una etapa posterior, en una posición más ventajosa dentro del sistema literario español —la del escritor consumado—, intentando convertir dicha proyección en realidad, en «imagen de marca». La asunción de un estatuto superior se utiliza como premisa sin probar del relato de la carrera subsecuente, a modo de *petitio principii* (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 187).

Cărtărescu invoca un desprendimiento de su obra de juventud: «no los he releído porque no tengo la costumbre de releer mis propios libros, hay muchos otros libros en el mundo mucho más interesantes» (EdImpedimenta, 2013: min. 16:54-17:01). Esta declaración aleja al autor de la imagen de un profesional de la escritura, que gestione su obra o la promocióne como a una *vil mercancia*. Además, es una actitud que transmite humildad, necesaria para alguien que se construye una imagen alejada de las espurias «Ciudad de la Fama» y «Ciudad del Mercado», porque aspira a habitar la «Ciudad Inspirada», o sea a ser evaluado según el sistema de valores más convencional que funciona en el mundo literario: un patrón axiológico de origen romántico que valora lo etéreo, lo irracional, la pasión y la intuición, en detrimento de lo racional, lo metódico y los valores objetivamente medibles (Boltanski y Thévenot, 2006: 159–164).

Por otra parte, dicho desprendimiento legitima la figura de Cărtărescu como escritor por traer a colación una idea fundacional de la constitución de una carrera en la «Ciudad Inspirada»: los cambios de estado, vistos como garantía de evolución, fertilidad y proteísmo creativo (Boltanski y Thévenot, 2006: 159). La residencia en la «Ciudad Inspirada» se paga —al menos hasta cierto punto— con la originalidad continua. En la misma línea ideológica, Cărtărescu usa la metáfora del nautilo que se desplaza por la concha, dejando atrás compartimentos vacíos, igual que el escritor que se desentiende de los libros ya escritos.

En la intervención de Alberti, el escritor alude a uno de sus regímenes metafóricos favoritos, el biológico-materno, cuando afirma que guarda una «relación real y amniótica» (EdImpedimenta, 2013: min. 17:16-17:17) únicamente con el texto que esté escribiendo. Añade que la obra acaba siendo coherente, armoniosa, autosuficiente, sin que el autor se lo proponga y revela invariablemente su significado global al final del proceso de escritura. La escritura es, por tanto, más bien un proceso (subconsciente, impersonal), que una actividad (consciente, personal). Si existiera, el proyecto literario, la *intentio auctoris*, se vería desviada por la *intentio operis*, autodesarrollada orgánicamente, sin control racional y autoral.

La comparación de la creación literaria —de su creación literaria— con una manifestación inconsciente y biológica se reitera y desarrolla en la tanda de preguntas del encuentro, cuando Cărtărescu relata —ante la incredulidad que uno de los asistentes muestra con respecto a su escritura inspirada e improvisada, sin tachaduras— el *automito* del termitero. El escritor termita trabaja sin un plan previo, por instinto, pero el túmulo resultante es una construcción geométrica, exacta y completa. Igual que el motivo del nautilo, el relato legitimante del termitero es una combinación entre el campo biológico y el del hábitat, de la arquitectura, aunque no se trate de la arquitectura convencional:

⁸ Trad. mía. Aunque está disponible la traducción consecutiva de Marian Ochoa, hemos preferido retraducir las palabras de Cărtărescu, para conseguir una mayor fidelidad.

La termita no es un arquitecto, no comienza a contruir ese castillo inmenso de seis metros de altura, a partir de un plano. Todo se hace al azar. Una termita coloca una bolita de barro en un sitio y otra termita, al ver esa bolita, se siente determinada a poner otra. Otra termita añade otra bolita. Hasta el final, de esa acción ciega brota una maravilla arquitectónica, con habitaciones innumerables, pozos de ventilación, una medición extraordinaria de la temperatura. ¿Por qué sucede esto? Porque simplemente el termitero es una prolongación del cuerpo de la termita. Por cómo está configurada la termita, solo puede hacer un nido de esas características. Así que el plano de la construcción es la propia termita. De la misma manera, mis libros son una prolongación de mi mente. Allí está su plano.

(EdImpedimenta. 2013: min. 50:04-51:51)

Uno de los aspectos insólitos de este relato es que la «Ciudad Inspirada», representada por la creación en trance, intuitiva, parece interferir sorprendentemente (y fraudulentamente, desde un punto de vista purista) con la «Ciudad Industrial» y su perfección técnica, medible (Boltanski y Thévenot, 2006: 159-160, 201, 240), aunque solo a posteriori. En otras palabras, la causa «inspirada» produce efectos «industriales». En cambio, otro componente de la ideología literaria cǎrtăresquiăna, que la acerca todavía más al sistema axiológico de la «Inspiración», es la sustitución de la pasión y la intuición humanas —que todavía podrían ponerse en tela de juicio por su cohabitación con el intelecto— por el instinto, la inconsciencia creativa de los insectos.

La primera fase de la carrera/vida narrada en Alberti es larga, poética y medida con rigor numérico: «durante diez años solo escribí poesía» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:08-18:10). La fidelidad radical a un único género literario es una manifestación particular de la dedicación exclusiva que un creador «inspirado» le debe a su arte, según la ideología (pos)romántica dominante (Heinich 2000: 41). La vida y la creación se funden hasta la indistinción: «De hecho, que escribiera poesía es poco decir. Vivía en la poesía. Para mí no existía nada más en el mundo. Escribí cientos de poemas» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:12-18:28). El «inscriptor» y el «escritor» se autentican por su interferencia con la «persona» de carne y hueso, que lo está contando todo, en un aquí y un ahora, delante de la asistencia.

Una metáfora sacada del campo léxico de la indumentaria subraya una vez más, no solo la relación de la evolución estética con el crecimiento biológico, sino también la idea del desprendimiento y de la superación de la etapa inicial de dicha evolución, un pasado poético imaginado como alteridad: «la poesía empezaba a apretarme en los hombros como una chaqueta que te queda pequeña» (EdImpedimenta, 2013: min. 18:34-18:41). La «chaqueta de la poesía» que se había quedado pequeña, determinando el giro a la prosa, no es una analogía que comunique necesariamente una jerarquía entre los géneros, sino más bien una sectorialidad de los mismos: algunas cosas se pueden decir, sostiene Cărtărescu, solo en poesía, otras, solo en prosa y otras, solo en teatro. La poesía sería, por tanto, no un género inferior a la prosa (narrativa), sino un compartimento diferente del «nautilo» de la carrera literaria, que, una vez recorrido y agotado, tiene que abandonarse. Atribuir una cobertura parcial a los géneros, considerar que cada uno de ellos posee una vía de conocimiento específica, irreductiblemente propia, es, por supuesto, una forma de esencialismo, tendencia ideológica que Cărtărescu expresa también en otras ocasiones, aplicándola —como se verá a continuación— no solo a la literatura, sino también a su propia persona.

Confrontar la poesía (el poeta) con la prosa (el narrador) es traer implícitamente a colación uno de los conflictos autorales codificados por Edward Said y atribuidos por este a un estado mediano de la carrera artística: el conflicto entre el tipo de escritor que uno

elige ser y otros tipos de escritores (Dix, 2017: 3). Nuevamente, Cărtărescu rechaza o relativiza su posición en la literatura española, la de escritor emergente, autoproyectándose en una posición más avanzada y ventajosa. Es una operación autotraductiva de guerrilla imagológica, que fuerza el traslado a España del capital simbólico superior, adquirido en literaturas como la alemana o la sueca⁹.

La mención del paso de la poesía a la prosa constituye también una adecuación a la situación editorial en el campo literario español, donde Mircea Cărtărescu había publicado hasta ese momento únicamente narrativa. Hubiese resultado, por tanto, insólito, incluso contraproducente, en ese primer encuentro con unos lectores más bien potenciales que reales, expresar una adhesión a la poesía.

Cărtărescu le responde a Ignacio-Vidal Folch solo al final de su amplia intervención, después de haber comentado aspectos que nada o casi nada tenían que ver con la pregunta, aparte del forzado y vago pretexto de la necesidad de volver sobre el pasado literario para hablar de uno de sus antiguos libros. El tema de la censura, como todos los temas tocados por el escritor en su intervención, reverbera más allá de sí mismo, subordinándose a la «narración de la carrera» cărtărescuiana.

La segunda pregunta de Vidal-Folch, o, más bien, el segundo tema que este plantea para estimular otro monólogo autoral, tiene que ver con la relación entre la así llamada «generación en tejanos» de los años 80 rumanos, inspirada en la cultura pop norteamericana, y la dictadura comunista de Nicolae Ceaușescu.

La respuesta de Cărtărescu es, por segunda vez, digresiva, aunque no demuestra la misma autonomía con respecto a la pregunta. Ya hemos comprobado que la digresión puede ser sólo aparente, cuando no se establece estrictamente desde el punto de vista cotextual (es decir, con respecto a las demás intervenciones de la sesión comunicativa), sino también desde una perspectiva contextual, más amplia, que contemple la posición del emisor en el sistema literario.

El escritor afirma que la influencia de la cultura pop occidental (menciona la música de Bob Dylan, Creedence Clearwater Revival, Pink Floyd, Beatles) llegaba a la Rumanía de los 80 a través de las emisoras de radio checas y polacas, o a través de los discos de vinilo de la India. No era un Occidente «puro» sino mediado por el Este europeo o por el Extremo Oriente. En la misma línea, el autor subraya una diferencia importante entre el movimiento Flower Power occidental y el «pequeño *Flower Power*» rumano: el signo político, de izquierdas en Occidente, había sido anticomunista en Rumanía.

Cărtărescu atribuye a su generación una condición occidentalizada exagerada —a modo de exilio interior, en el oasis de libertad de la cultura—, durante la dictadura de Ceaușescu. Sugiere, al fin y al cabo, que uno se podía aislar mediante el consumo de la cultura occidental, salvándose de los efectos nocivos del régimen opresor: «Todo el mundo, toda la gente de mi generación e incluso de las generaciones anteriores estaba fascinada por la cultura pop. Nadie creía en el comunismo, nadie había sido adoctrinado. La gente recitaba la poesía de rigor y su vida transcurría en otra parte» (EdImpedimenta, 2013: min. 32:40-33:03).

En otras palabras, el autor apoya su propia máscara de hombre de cultura subversivo —de manera sorprendente en alguien que prefiere las autofiguraciones singularizantes— en una representación colectiva. Acepta extenderse hablando de *su* generación, tal y como le exigía la pregunta de Vidal-Folch, y, además, se identifica con ella. Admite, pues, que lo traten de representante de un grupo de edad. Esta flexibilidad actitudinal puede deberse al dinamismo de las connotaciones que se atribuyen, en

⁹ Para comparar, a grandes rasgos, los capitales simbólicos poseídos por Cărtărescu en España, Alemania y Suecia, a la altura del año 2013, hemos utilizado el criterio del número de las traducciones publicadas y el ritmo de publicación.

situaciones diferentes, a la colectividad y a la singularidad, respectivamente. Es decir, si pertenecer a un grupo dignifica o legitima, se renuncia circunstancialmente a la ideología singularizante. En el fondo, esta forma de subversión colectiva, a través del consumo de productos culturales occidentales, era la única que podría haber reivindicado con cierto fundamento una persona como Mircea Cărtărescu, quien —igual que la inmensa mayoría de los rumanos— no había cometido, durante la dictadura de Ceaușescu, ningún gesto individual de disidencia u oposición sustancial y pública, que pusiera en peligro su libertad o su vida. Si la postura del héroe le quedaba vedada, el único rol digno disponible era el de integrante de una generación resiliente.

3. REITERACIONES Y REMODELACIONES DEL *ETHOS* EN LA ACTUACIÓN DEL ESCRITOR DE CARRERA ASENTADA

A continuación vamos a ver cómo se manifiestan los tópicos autoimaginarios y los *automitos* de Cărtărescu en un momento álgido de su carrera española. A raíz del éxito, especialmente de crítica (Iacob, 2021: 165), cosechado con *Solenoides* entre finales de 2017 y principios del 2018, el jurado del Premio Formentor, reunido el 9 de abril de 2018, en Buenos Aires, le concedió al escritor rumano el prestigioso galardón de las letras hispánicas. El Formentor es el último y, hasta la fecha, el más importante premio hispánico concedido a Cărtărescu, que se había hecho merecedor también del Premio Leteo, en 2017, *La Tormenta en un Vaso* (por *Nostalgia*) y Euskadi de Plata (por *Las Bellas Extranjeras*), ambos en 2014.

Es necesario señalar que, cuando pronuncia «El lápiz de carpintero», el discurso de recepción del galardón en Cap de Formentor, Isla de Mallorca, el 28 de septiembre de 2018, Cărtărescu ya había sido encumbrado protocolariamente como buque insignia de la literatura rumana en España: en la Feria del Libro de Madrid de ese mismo año, con Rumanía como país invitado, se le había encargado el discurso de apertura (pronunciado el 25 de mayo de 2018). Asimismo, entre el 28 de marzo de 2013 (fecha del encuentro en Alberti) y el acto literario mallorquín, Impedimenta publicaba cuatro volúmenes más del autor de Bucarest, a los que se sumaba una selección de 11 poemas incluidos en una antología de poesía rumana (*Miniaturas de tiempos venideros. Poesía rumana contemporánea*, traducción de Catalina Iliescu Gheorghiu, Vaso Roto, 2013). El mismo mes de la recepción del Premio Formentor, septiembre de 2018, la editorial de Enrique Redel publicaba también *El ala izquierda. Cegador, II*. A todo esto se sumaba una intensificación progresiva de la actividad paratextual, con visitas del autor a España, encuentros con el público, entrevistas, reseñas, actos académicos, etc. (Iacob, 2018: 216-217).

Lo anterior indica, sin lugar a dudas, que el «*ethos* previo» del escritor, al tomar la palabra en la Isla de Mallorca, es mucho más favorable, debido a que los capitales de notoriedad y prestigio eran mucho más altos que aquellos con los que contaba antes del encuentro celebrado en la Librería Rafael Alberti de Madrid. En 2018, Cărtărescu es ya un autor prestigioso en España, por muy volátil que sea el prestigio literario, en los tiempos que corren.

La introducción del discurso implica no solo la idea de carrera dilatada en el Mundo de las Letras —como en la primera intervención de Alberti— sino también aquella de reiterada valoración positiva de la respectiva carrera, a través de la mención de los premios literarios, marca de la consagración. Es decir, podríamos interpretar que el autor procura sacar rédito implícitamente de los galardones recibidos, incluso de aquellos conseguidos en España: «Cada vez que se me concede el honor de recibir un premio...» (Cărtărescu, 2018: 59).

Lo que sigue a esta expresión implícita de la valía atribuida a la propia carrera literaria es algo más propio de un escritor de «carrera tardía», que adopta un punto de vista retrospectivo sobre sus grandes éxitos literarios (Dix, 2017: 10). Se trata de una reiteración, en una semicircunferencia diferente de la espiral, de una preocupación situada por Said en la fase del escritor en ciernes: el conflicto entre vocación y profesión (Dix, 2017: 4), que, en ocasiones, se manifiesta a través del conflicto entre originalidad y hábito (2). El autor «tardío» opta nuevamente, pero por razones diferentes de las del escritor principiante, por ostentar su vocación, por autodenominarse «pobre individuo que escribe» (Cărtărescu, 2018: 59). Así que el artista rechaza la profesionalización señalada por los premios literarios, en tanto que rutina, estereotipación, pérdida de vitalidad creativa y, por consiguiente, de lectores. Aparte de esto, la condición de escritor no se asume —especialmente cuando esta se ve certificada por los premios literarios— para evitar una eventual acusación de vanidad, de autoelogio:

Cada vez que se me concede el honor de recibir un premio [...] me siento invadido por la sorpresa y por una especie de horror sacro. Porque siempre he pensado que los premios son para los escritores, para los autores profesionales de poemas, novelas y obras de teatro [...] Yo no me he considerado ni me he llamado nunca escritor. Para mí, denominarte a ti mismo escritor —tú, un pobre individuo que escribe— es tan grotesco como llamarte profeta, iluminado, sabio, filósofo o teólogo, ¿Cómo sería si, retirado en una cueva o en medio del desierto, les dijera a los que vienen a visitarme: «Soy el asceta Cărtărescu»?

(Cărtărescu, 2018: 59)

Como subrayamos antes, la tensión entre vocación y profesión es más propia de una «carrera tardía», fase en la que Cărtărescu se encontraba en su campo literario de origen, pero no, o no todavía, en el campo literario de llegada, el español. En Rumanía, especialmente después de la publicación del primer volumen de la trilogía *Orbitor*, *Orbitor. Aripa stîngă* (1996), Cărtărescu había conseguido el máximo éxito de crítica. Sobre todo a partir del 2008 su capital social aumentó considerablemente, llegando a ser conocido más allá de los círculos literarios y a convertirse en un *star author* (Moran, 2000). Sin embargo, en el campo literario español, Cărtărescu rompe el techo del prestigio, alcanzando el estatuto de escritor de culto (pero no de *star author*) apenas a finales de 2017, con el éxito de crítica de *Solenoides*. Con lo cual, la escenificación de un conflicto de «carrera tardía» en la Isla de Mallorca no coincide con la etapa de desarrollo de la carrera española del autor rumano. Trasladar el superior capital simbólico, poseído en Rumanía, a la literatura española puede interpretarse —igual que algunos comentarios del encuentro de Alberti— como una operación de guerrilla autoimaginaria, ante una «imagen de marca» percibida como deficiente.

La escritura como vocación es, en el fondo, la idea central que permea el discurso de Cap de Formentor de principio a fin y también uno de los temas transversales de los textos y paratextos de Cărtărescu, en general. Por ello se puede considerar un «macrotema de la carrera» (Dix, 2017: 26) que une con su argamasa, en una macronarración retrospectiva, todos los demás temas secundarios. De hecho, Cărtărescu se confiesa adepto —invocando la réplica de un personaje de Salinger, Seymour Glass— de la literatura como «religión», que se profesa en soledad, y no como una «manera de adquirir un estatus social» (Cărtărescu, 2018: 60). De ahí que el autor esgrima su desinterés por todo lo que atañe a la actividad de un escritor profesional: negociar contratos, tener una red de contactos en el mundo literario, planear sus publicaciones, tener un agente literario (63).

Para apoyar la figura del creador vocacional, vuelve a autfigurarse —igual que en Alberti— como escritor fisiológico, escritor termita que no construye, sino que segrega literatura de manera natural, auténtica: «he escrito siempre a mano, sin editar» (Cărtărescu, 2018: 60). Desde un cierto punto de vista, lo vocacional le quita mérito literario al autor, porque las obras se gestan sin su intervención, igual que en el caso de una mujer embarazada (68).

Se expresa aquí —igual que en la librería madrileña— un conflicto característico, según Said, de una etapa intermediaria de la trayectoria literaria, que precede su auge, entre el tipo de escritor que uno elige ser (aunque Cărtărescu pretende que, en su caso, se trata de una fatalidad, no de una elección) y los demás tipos de escritores. El jockey cărtăresquiano, que se deja llevar por el «caballo de su mente», se opone al «mito extendido del escritor que trabaja infinitamente sus textos» (Cărtărescu, 2018: 63, 68).

El tema vocacional se desarrolla también desde una perspectiva (para)religiosa, mística, mediante la figuración de la vida como un camino prefijado por designios divinos. La vida del escritor se inicia en la más tierna infancia con un acto fundacional: el pequeño Mircea coge de una bandeja llena de objetos —durante el corte del mechón, una ceremonia considerada en Valaquia un anticipo de la futura profesión del niño— un lápiz de carpintero, gesto interpretado retrospectivamente como una premonición del destino literario. De esta manera, la carrera del productor literario deja de ser algo construido, llegando a confundirse con la propia evolución vital, cuyo sentido no depende de las iniciativas del protagonista de esta evolución, sino de la deidad que lo guía y se expresa a través de él.

Asimismo, plantear la propia carrera literaria como predestinación es una forma de legitimar el fallo del jurado del Premio Formentor, incluyendo el galardón en el designio divino. De modo que se podría afirmar que las «narraciones de la carrera» no son solo reparadoras, sino también confirmadoras, a menos que la confirmación no proceda, en el fondo, de una inseguridad con respecto a la fortaleza del *ethos* propio. En ese caso, se trataría de una prolepsis, es decir una refutación anticipada de una posible duda¹⁰ de que el autor poseyera suficientes cualidades como para merecer el premio otorgado en la Isla de Mallorca.

La perspectiva que transforma la vida/carrera en destino implica una significativa diferencia ideológica con respecto a la narración de la carrera expuesta en Alberti. La retrospectión madrileña, más anclada en el tiempo (incluso en el tiempo numerable), registraba la superación de la etapa poética, una vez agotadas sus disponibilidades estéticas. Según aquella visión, el relato vital y, a la vez, de la carrera literaria se caracterizaba por el dinamismo, un rasgo que aumentaba la «narratividad», aunque la identificación de la creación literaria con un proceso (inconsciente), y no con una actividad (consciente) ralentizaba la misma función (Zafiu, 2000: 35, 45–46). En cambio, la retrospectión mallorquina representaba la historia personal desde un punto de vista que quitaba importancia a las referencias temporales, por su carácter profético, o sea preestablecido, programado. De manera que la «narratividad» de la representación de la carrera comunicada en Cap de Formentor era más reducida que la comunicada en Madrid, cinco años antes. En su discurso de recepción, Cărtărescu se acerca más a una visión estática y paradigmática de sí mismo, justificada parcialmente por el prestigio del galardón que acaba de recibir, uno de los más prestigiosos de la Letras Hispánicas. Esta visión tiende a proyectar la figura autoral fuera del tiempo y de la competición literaria, en la zona de la consagración, la de los escritores canónicos.

¹⁰ La prolepsis retórica consiste en "refutar previamente argumentos contrarios" (Beristáin, 1995: 65).

En «El lápiz de carpintero» el autor no habla ya de una evolución meramente estética, desde un género literario a otro (como en el encuentro de Alberti), sino de haber evolucionado superando todo un *handicap* originario, gracias a la literatura. Mediante este planteamiento, el escritor pone en *estado de falta* su condición personal, recalca su *martirio*, para destacar su logro ulterior, su victoria en contra de las adversidades. Tanto más valor tiene el haber ganado el Formentor de las Letras, cuanto menos prometedoras habían sido las condiciones en que se habían iniciado y desarrollado su vida y carrera literaria.

Dichas condiciones deficientes son de índole político-étnico (marginalidad de su país y cultura de origen), socio-económico (el haberse criado en una familia obrera, con pocos recursos), educativo (el no haber recibido una educación artística), cultural (al vivir dentro de una época que no favorece la literatura), evolutivo (percepción apocalíptica de la sociedad actual) (Cărtărescu, 2018: 60, 63, 69).

4. CONCLUSIONES

El análisis anterior ha revelado que la «identidad de marca» del autor de Bucarest —constituida por la reiteración de temas y motivos—, no es rígida, sino que sus acentos, contenidos e incluso su dominante ideológica cambian, se adaptan. Los cambios se deben a varias razones: la modificación de los capitales simbólico y social ibéricos, la percepción de esta modificación por parte del autor, los conceptos y formatos diferentes de las «actividades complementarias» en las que participa, las circunstancias concretas de comunicación. Todo este conglomerado de factores se constituye en «*ethos* previo», es decir, en punto de partida e interlocutor silencioso de cualquier actuación textual y paratextual del escritor. Dialogando con el «*ethos* previo» —de forma solo aparentemente paradójica— a través de monólogos, Cărtărescu intenta siempre remediar, a posteriori o a priori, total o parcialmente, una interpretación considerada equivocada, un déficit real o supuesto de su imagen española utilizando prolepsis y peticiones de principio.

En ocasiones, los recursos retóricos mencionados se utilizan para proyectar artificialmente a la literatura española —mediante operaciones de guerrilla del *ethos*— los capitales simbólicos y sociales superiores, adquiridos en otras literaturas. Por lo tanto, un escritor todavía emergente en España, como Mircea Cărtărescu en el año 2013, se autotraduce en tanto que uno de dilatada carrera. La misma escenografía retórica, que combina la prolepsis con la *petitito principii*, se transmite en 2018, en Cap de Formentor, donde el autor de *Solenoides*, con un prestigio español apenas asentado, se autorretrata como un escritor de «carrera tardía» (al escenificar el conflicto entre vocación y profesión). En conclusión, Cărtărescu se autoubica, en ambas ocasiones, un paso por delante de su situación en el campo literario ibérico.

Uno de los elementos dinámicos del *ethos* cărtăresquiano es su afiliación alternante a la ideología de la singularidad y a la ideología de la colectividad, respectivamente. Cărtărescu pendula entre la asunción y el rechazo de su cultura nacional, su clase social o su generación, en función, no solo de las connotaciones negativas o positivas que atribuye a estas colectividades, sino también en función del rédito ético que un posicionamiento singularizador o colectivizador podría aportarle. Tal y como se ha constatado, la autoinclusión en una colectividad desprestigiada puede resultar beneficiosa, al fin y al cabo, por destacar la hazaña acometida al conseguir derrotar las desventajas asociadas aprióricamente con dicha colectividad.

La transformación de mayor envergadura ocurrida en la autorrepresentación que nos ocupa es el paso paulatino, a medida que la reputación de Cărtărescu aumenta en

España, desde un *autoethos en el tiempo*, propio de un escritor de larga trayectoria, a uno *fuera del tiempo*, propio de un autor consagrado.

En el encuentro de la Librería Alberti, cuando sus capitales simbólico y social españoles son todavía bajos, Cărtărescu apela a una «narración de la carrera» que fusiona la sucesión temporal entre la poesía y la prosa, en la vida/trayecto literario del autor, con el esencialismo atemporal. Conforme a esta visión, cada género tendría su capacidad estética esencial, específica, pero una vez experimentada esta capacidad, el género se agotaría y «se le quedaría pequeño» al productor literario, «como una chaqueta que le aprieta en los hombros». Así que la evolución estética, el desprendimiento de su propio pasado existencial y artístico no se ven impedidos por el esencialismo.

Al mismo tiempo, Cărtărescu procura legitimarse ante los lectores españoles —más bien potenciales, en aquel momento— a través del mito del termitero, que expresa una mirada fisiológica sobre su creación literaria. De esta manera, se figura a sí mismo como escritor de nacimiento y no de profesión, que segrega literatura, en lugar de construirla, un digno habitante de la «Ciudad Inspirada» (aunque en su autorretrato invoca también, paradójicamente, rasgos apreciados en la «Ciudad Industrial»).

En cambio, en el discurso de Cap de Formentor, en 2018, los comentarios del autor rumano sobre su vida, su obra y la literatura en general se caracterizan por una intensificación de la visión esencialista, que se vuelve dominante. La «narración de la carrera» pierde «narratividad» y la evolución estética se representa como preestablecida, sin repercusiones en la esencia del creador y de su creación. A diferencia del encuentro de Alberti, donde hablaba de sí mismo a través del mito del termitero, como un escritor que escribe por instinto, Cărtărescu se autofigura en Cap de Formentor, a través del mito del corte del mechón, como un *elegido*, que actúa por designio divino. Lo fisiológico no desaparece de «El lápiz de carpintero», pero se subordina a lo predestinado.

El designio divino, que predeterminaría la fidelidad religiosa a la literatura, incluiría también una superación programada, pero no de un género literario por otro, sino de un verdadero hándicap ontológico: la inferioridad apriórica de haber nacido en un país periférico, en una familia de proletarios, en una época cultural degradada y con terrores apocalípticos. El Premio Formentor se interpreta precisamente como una certificación de esta superación ontológica. De la condición de *elegido* deriva la de *asceta*, *mártir* y *campeón literario*, dentro de una óptica ambigua, en la que interfieren meritocracia y fatalismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amossy, Ruth (2015). *La présentation du soi*. Presses Universitaires de France.
- Anholt, Simon (2007). *Competitive Identity. The New Brand Management for Nations, Cities and Regions*. Palgrave MacMillan.
- Beristáin, Helena (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa.
- Boltanski, Luc y Laurent Thévenot (2006). *On Justification. The Economies of Worth*. Princeton University Press.
- Cărtărescu, Mircea (2018). «El lápiz de carpintero». *Carnets de Formentor*, 9: 59–71.
- Cărtărescu, Mircea (2011). *Zen*. Humanitas.
- Casanova, Pascale (2001). *La República Mundial de las Letras*. Anagrama.
- Dix, Hywel (2017). *The Late-Career Novelist. Career Construction Theory, Authors and Autofiction*. Bloomsbury Academic.
- EdImpedimenta (canal de YouTube) (2013). «Encuentro en Librería Alberti con Mircea Cărtărescu», vídeo publicado el 13.03.2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=mwvJ8IopHvU&t=1084s>.

- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain*. Éditions La Découverte & Syros.
- Iacob, Mihai (2023). «Sobre la (re)construcción editorial de Mircea Cărtărescu en España». *HELIX. Dossiers zur romanischen literaturwissenschaft*.
- Iacob, Mihai (2021). «El *ethos* federado de Mircea Cărtărescu en la literatura española (2010-2018)». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19: 153–175.
- Iacob, Mihai (2018). «De la tricoul cu mandală la cămașa cu mânecă scurtă sau negocierea imaginii scriitorului tradus: două lecturi publice ale lui Mircea Cărtărescu în Spania». En Costin Popescu (ed.), *Teritorii, granițe, comunități*. Editura Universității din București.
- Jameson, Fredric (1986). «Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism». *Social Text*, 15: 65–88. <http://www.jstor.org/stable/466493>.
- Janssen, Susanne (1998). «Side-roads to success: The effect of sideline activities on the status of writers». *Poetics*, 5: 265–280.
- Mainguenu, Dominique (2007). *Discursul literar*. Institutul European.
- Meizoz, Jérôme (2020). *Faire l'auteur en régime néo-libéral. Rudiments de marketing littéraire*. Slatkine.
- Moran, Joe (2000). *Star Authors. Literary Celebrity in America*. Pluto Press.
- Perelman, Chaïm y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989). *Tratado de Argumentación. La Nueva Retórica*. Gredos.
- Terian, Andrei (2022). «The Poetics of the Hypercycle in Mircea Cărtărescu's Solenoid». *Life Writing*, 19: 118. <https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1747351>
- Thomson, Matthew (2006). «Human Brands: Investigating Antecedents to Consumers' Strong Attachments to Celebrities». *Journal of Marketing*, 3: 104–119.
- Zafiu, Rodica (2000). *Narațiune și poezie*. BIC ALL.



Tras las huellas del 'yo': reescrituras autobiográficas en los manuscritos de Miguel Delibes

In the Footsteps of the Self: Autobiographical Rewriting in Miguel Delibes' manuscripts

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0002-9154-7575>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-10

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-30

RESUMEN: La crítica contemporánea ha considerado la escritura autobiográfica como representativa de gran parte de la producción literaria de Miguel Delibes. A través de sus diferentes manifestaciones, adoptando el formato de diarios, memorias o relatos propiamente autobiográficos, es fácil constatar el estrecho vínculo que establece entre su vida y su obra. El objetivo del presente artículo será el de estudiar la evolución de la configuración del yo ficcional en *Señora de rojo sobre fondo gris*, a partir del cotejo de las variantes de autor localizadas en el amplio antetexto de la novela. Aplicaremos la metodología de la crítica genética para analizar las estrategias adoptadas por el autor a la hora de enmascarar su yo tras el personaje de Nicolás, también narrador homodiegético de la obra. Finalmente, se comprobará cómo las estrategias adoptadas para ocultar ese «yo» corresponden a una meditada técnica narrativa, en la que la presencia del protagonista masculino va perdiendo relevancia a medida que avanza el proceso de escritura.

Palabras clave: Miguel Delibes, crítica genética, autobiografía, yo ficcional.

ABSTRACT: Contemporary Criticism has considered autobiographical writing as representative of a large part of Miguel Delibes' literary production. It is easy to verify the close link that he establishes between his life and his work through

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

his diaries, memoirs our autobiographical stories. The main goal of this article will be to study the evolution of the configuration of the fictional self in *Señora de rojo sobre fondo gris*, based on the collation of the author's variants located in the avant-text of the novel. We will apply the methodology of genetic criticism in order to analyze the strategies adopted by the author when he tries to mask himself behind the character of Nicolás, also the homodiegetic narrator of the work. Finally, we will verified how these strategies are due to a careful narrative technique, in which the presence of the male protagonist will lose relevance as the writing process progresses.

Key words: Miguel Delibes, genetic criticism, autobiography, fictional self.

1. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DELIBESIANA A TRAVÉS DE SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS

En diversas ocasiones la crítica se ha hecho eco de la impronta autobiográfica dentro de la obra novelística de Miguel Delibes. A pesar de no haber concebido nunca «una obra autobiográfica con sentido de unidad» (Romera, 2010: 116) o haberse negado a escribir sus memorias, por considerarlo «una arrogancia» (Delibes de Castro, 17), es indudable la presencia del elemento biográfico en toda su producción literaria y no literaria, ya sea a través de la recreación de determinados acontecimientos o vivencias personales, o bien de los constantes paralelismos observados entre el propio escritor y sus personajes (Romera, 2010: 120).

Asimismo, el personaje fue considerado por el escritor vallisoletano como uno de los elementos más importantes en la construcción de la novela (Media, 2014: 33; Vázquez, 2020: 53), junto con la acción: «Para mí la novela es acción y personajes» (Alonso de los Ríos, 2010: 191). A través de los diferentes seres de ficción delibesianos, el autor proyectará sus pensamientos, creencias, vivencias y sentimientos. Y en este aspecto, cobrará una espacial relevancia la novela, *Señora de rojo sobre fondo gris*, por la ambigüedad con la que es representada la sutil fusión entre la realidad y la ficción, a partir del especial tratamiento operado en los diferentes elementos del texto narrativo.

El largo monólogo sobre el cual está construida esta ficción narrativa, –cuya estructura recuerda, sin duda, a la empleada en *Cinco horas con Mario*–, acentúa el carácter confesional que adquiere la novela. En el caso de *Señora de rojo sobre fondo gris*, «el diálogo sin respuesta» (Alvar, 1987: 96) está protagonizado por el pintor Nicolás, quien relata a su hija, recién liberada de prisión, la rápida progresión de la fulminante enfermedad que acabó con la vida de su madre. Esta técnica narrativa, ya ensayada en otros proyectos literarios (Alvar, 1987), le sirve al autor para recrear un desdoblamiento dramático del yo ficcional, a partir del cual Delibes desarrollará algunos de los grandes temas de su narrativa, como son la muerte, la melancolía, la soledad o la creación, pero centrados en este caso en la figura de su mujer, Ángeles de Castro. De hecho, esta novela fue concebida desde el principio como un homenaje a su esposa fallecida, a pesar de las reticencias iniciales de su autor a hacer explícito el trasfondo real que sirvió de inspiración y de punto de arranque de la ficción novelesca.

En efecto, a estos recelos aludía don Miguel en la reedición de sus obras completas de 2009 (593), cuando confesaba su sorpresa ante la rápida identificación que público y crítica hizo entre la vida novelada y la real. Un homenaje que él pensaba «íntimo» hacia

su mujer, se convirtió, contra su voluntad, en una exposición pública de uno de los momentos más trágicos de su biografía.² Sin embargo, lejos de desagradarle la inesperada recepción de la obra, le hizo tomar conciencia de que «su recuerdo no tenía nada de censurable, por lo que a partir de ese momento, *Señora de rojo* circuló como un homenaje póstumo a mi mujer» (Delibes, 2009: 593). Y, en cierto sentido, la negativa dada a Pilar Miró, cuando esta le solicitó autorización para llevar la historia al cine, fue compensada con la concesión del cambio de portada, en la edición de 2007.

Cuando Emilio Rosales le reclama, para la reedición del libro, «una fotografía de la auténtica *señora de rojo*» (2009: 593), Delibes le envía de inmediato el retrato que de Ángeles realizó el pintor vallisoletano García Benito. A este significativo cambio en la imagen de la cubierta, aludía en un reciente artículo Carmen Morán, para quien el reconocimiento de la «clave autobiográfica» por parte del gran público, «hizo necesario *enunciar* la verdad de lo escrito: en reseñas, en comentarios, en la propia realidad física de un peritexto como la portada, y también en entrevistas al autor» (25).

El excesivo celo a exhibir su intimidad, quizá, pudor, como han apuntado otros críticos (Vilas, 2018; Morán Rodríguez, 2021), no deja de formar parte de la propia poética del escritor, quien, a contracorriente de la tendencia autoficcional en boga, manifiesta su más férrea animadversión hacia la exposición de «cualquier forma de narcisismo» y «cualquier desahogo intimista» (Delibes, 2010: 133).

De esta forma, Delibes decide no incluir en el texto definitivo la dedicatoria localizada en una de las últimas versiones de la novela (AMD, 53,10): «A tu memoria», e intenta ocultar la verdadera identidad de la protagonista a través de la imagen de un fragmento de la «Melancolía» de Edgar Degas (1869). El cotejo de las dos portadas nos muestra el evidente cambio en la perspectiva del autor ante el tratamiento de la autobiografía ficcionalizada.

En efecto, el cuadro impresionista dirige desde el principio nuestra atención hacia el aspecto más negativo de la pérdida de la amada, ya sea mediante el propio título de la pintura, ya sea mediante la paleta cromática empleada, pues esa tonalidad entre el rojo oscuro y el negro acentúa aún más el sufrimiento de la mujer que se nos muestra postrada en el diván. Esta escena será recreada hacia el final de la novela, cuando el progresivo avance de la enfermedad obliga a la protagonista a ralentizar su ritmo diario y el narrador la encuentra «ordinariamente» leyendo o escuchando música en una mecedora. A este respecto, señalamos la afición que, en las primeras versiones de la novela, siente Ana por las canciones populares de Cuco Sánchez («Temas románticos de amores degarrados o truncados por la muerte»), sobre las que destaca «La barca de oro», «una de las más melancólicas de su repertorio» (*Mc2*, f.83, r.).

La elección de este paratexto inicial no es baladí, pues con ella Delibes toma distancia del narrador autodiegético, creando una novela en la que rige el pacto ficcional o novelesco (Alberca, 2007: 70 y ss.). Sin embargo, en el momento de la recepción este pacto de lectura no se llegó a cumplir, pues, a pesar de la no correspondencia entre Autor, Narrador y Personaje, los lectores establecieron igualmente la inmediata identificación entre Delibes y Nicolás. De hecho, y muy a su pesar, el escritor fue muy consciente de que el éxito de la novela radicó, realmente, en el interés que el componente autobiográfico suscitó en el público (Alonso de los Ríos, 2010: 198). Lo demuestra, además, la insistencia de algunos periodistas, que le entrevistan en 1991, en indagar en los aspectos más personales y dolorosos de su duelo; así como las diferentes reseñas que, no en todos

² García Domínguez recuerda la reacción de Delibes ante un cuestionario, en el que le preguntaron por el «día más desgraciado de su vida». La inmediata respuesta fue la fecha de fallecimiento de Ángeles, «El 22 de noviembre de 1974» (2010: 483).

los casos, entendieron en su justa medida la pretendida elegía a la esposa fallecida y vieron en ella un mero desahogo sentimental (Martínez Deyros, 2020: 13).

Romera ha mencionado la peculiar «modalidad de la autoficción» desarrollada en *Señora de rojo...* (2010: 120), la cual, desde nuestro punto de vista, no responde, al menos en un principio, a la voluntad del autor, sino más bien a la involuntaria presión que ejerció su propio contexto biográfico en el acto de recepción, forzando, de esta forma, la modificación del pacto de lectura. Refuerza esta interpretación el hecho de que el propio autor, consciente de ello, decidiera sustituir, en 2007, en el paratexto de la obra el cuadro de Degas por el de García Benito. Esta explícita identificación autoral de la protagonista con el auténtico retrato de su mujer, que no olvidemos da título y sentido a toda la novela, potencia ese pacto ambiguo, característico de la literatura del yo ficcional contemporánea.

2. REESCRITURAS DEL ‘YO’ EN EL ANTE TEXTO DE *SEÑORA DE ROJO SOBRE FONDO GRIS*

A pesar de la distancia que media entre el fallecimiento de Ángeles de Castro, el 22 de noviembre de 1974, y la impresión de la novela, en septiembre de 1991, una vez que don Miguel emprende la escritura de la misma tardará apenas dos años en concluirla.³ El antetexto de la obra, formado por un borrador autógrafo y cinco copias mecanoscritas, nos demuestra la ardua dedicación con la que el autor acometió la revisión del manuscrito. Estos últimos testimonios, que no aparecen fechados, contienen numerosas reescrituras, siendo más abundantes en los tres primeros. Los dos últimos, apenas resultan de interés para un análisis genético, pues, al tratarse de dos copias en limpio, contienen un número irrelevante de correcciones. A continuación, presentamos las firmas de los mismos y las abreviaturas que utilizaremos en nuestro análisis para referirnos a cada uno de ellos:

- AMD, 54, 1. Original manuscrito = *Ms*
- AMD, 53,7. Primer original manuscrito = *Mc1*
- AMD, 53,8. Segundo original manuscrito = *Mc2*
- AMD, 53,9. Tercer original manuscrito = *Mc3*
- AMD, 53,10. Cuarto original manuscrito = *Mc4*
- AMD, 53,11. Quinto original manuscrito = *Mc5*
- Primera edición, 1991 = *T*

Las variantes de autor presentes en los manuscritos de trabajo nos indican la técnica empleada por Delibes para perfilar los dos personajes. En numerosas ocasiones, la crítica, como no podría ser de otra forma, ha prestado especial atención al tratamiento que se realiza del personaje femenino, presentado siempre desde la perfección de sus atributos. Así, en la versión definitiva de la obra, resulta ser una figura carente de defectos y que se define por su solidaridad, bondad, paciencia, belleza, sociabilidad, inteligencia, intuición, etc. Sin embargo, el análisis de las variantes localizadas en los primeros documentos demuestra que, en origen, Ana fue concebida de forma diferente, a partir de sus virtudes, pero también de ciertas imperfecciones (Martínez Deyros, 2020). A medida que progresa la escritura, el autor se decanta por eliminar aquellos pasajes que caracterizarían de una forma no tan positiva a su protagonista, hasta dar con «el retrato de la mujer ideal» (Gómez Yebra, 1992).

En cambio, el personaje de Nicolás, narrador homodiegético de la obra, es creado, *grosso modo*, en contraposición al de Ana. En las mismas situaciones, frente a la valentía

³ El primer testimonio conservado, (AMD, 54,1), aparece fechado en el margen superior izquierdo del folio 1 el «5 julio 89».

y entereza de ella, este se distingue por sus continuos temores y reparos; por ejemplo, cuando les informan de la detención de su hija y yerno, él, en diversos momentos, siente estar paralizado por el miedo a que hubieran infligido sobre ellos cualquier tipo de tortura. Por el contrario, su mujer hace gala de su resolución eliminando de su casa todo tipo de documentación que les pudiera comprometer aún más, o bien llamando a altas horas de la madrugada a las autoridades correspondientes con la finalidad de facilitar a los presos algo de protección y garantizar, de esta forma, su integridad física (1991a: 15 y ss.). Contrasta su carácter huraño con la desenvoltura demostrada por su esposa durante las reuniones sociales (1991a: 20–21 y 55–57); hasta en tres ocasiones, se detallan los accesos de ira que dirige injustamente contra ella (1991a: 53–54, 77–78 y 86–87); y confiesa a su hija lo dependiente que se sintió siempre, tanto física como emocionalmente de la que fue siempre su compañera.

Asimismo, en los borradores conservados vemos cómo el autor se encarga de difuminar, hasta casi llegar a cancelar, una característica en especial. En el texto de 1991 tan solo se hace referencia una vez a los celos que el protagonista sintió, cuando el amigo y pintor, García Elvira, trasunto del artista, Eduardo García Benito, realizó el famoso cuadro inspirado en su mujer (Delibes, 1991a: 61–62). Pero la causa de estos celos parece residir en una supuesta rivalidad profesional y no personal, pues como más adelante confiesa, tras la apreciación de la propia Ana, «sentí celos del cuadro, de no haberlo sabido pintar yo, de que fuese *otro* quien la hubiese captado en todo su esplendor» (1991a: 63).

Sin embargo, en el antetexto de la obra encontramos que esta resulta ser una particularidad recurrente en el personaje masculino. A continuación, nos centraremos en dos episodios en concreto para ejemplificar esta evolución. Prescindiremos, en este caso, de los dos últimos testimonios (*Mc4* y *Mc5*), pues no presentan grandes cambios con respecto al texto de la *princeps*. Debido a las numerosas reescrituras presentes en los cuatro primeros borradores, cuyo estudio en profundidad excedería la extensión y los objetivos planteados en este trabajo, optamos por mostrar tan solo las primeras fases de escritura de las tres primeras copias mecanoscritas conservadas (*Mc1*, *Mc2* y *Mc3*), pues estas se corresponden con la última fase localizada en el manuscrito anterior. Si bien ofrecemos el fragmento completo de *Mc1*, para las siguientes versiones nos limitaremos a transcribir aquellos segmentos que el autor reelabora hasta su completa cancelación en *Mc3*.

Aunque en el texto de 1991, tan solo se menciona en una ocasión la posible influencia que pudo haber ejercido el yo ficcional en la determinación que tomó Ana de dejar sus estudios: «un día se cansó y dejó la carrera a la mitad. Alguien me atribuyó un papel en esta decisión, pero no es cierto» (22), la sensación de sentirse responsable directo de este hecho parece atormentar al protagonista desde el principio. A continuación, destacamos en cursiva aquellos pasajes del *Mc1* relevantes para nuestro análisis y que, en segundo momento, pasaremos a cotejar con las versiones de los siguientes testimonios.

Tu madre dejó los estudios por propia voluntad, [1] *no por mi culpa*. Tenía madera de autodidacta. La posibilidad de adocenarse la estremecía. Aprobó fácilmente los dos cursos de Comunes pero ahí se plantó. Rehusaba los preceptores, prefería disponer de sus propias interpretaciones de las cosas. En esto era muy suya. [2] *Ahora bien, si yo no la presioné para que dejara la Universidad tampoco debo ocultar que su decisión me alivió. Durante dos años me habían atormentado los celos, celos vulgares, auténticos celos de turco. Digería mal que compartiera su tiempo con otros muchachos en lugar de compartirlo conmigo. Y ¿por qué entonces sentí este resquemor y luego, con Pablo Uriarte, no? Quien sabe, quizá era más joven entonces, tal vez me encelaba la conciencia de que su presencia en*

las aulas era arrebatadora; no solo sé. Por entonces yo había terminado Bellas Artes peor no vendía un cuadro. Había cerrado una etapa académica pero nada más.[3]Me urgía encontrar un medio de vida para disponer de algo que ofrecerle. Pero el hecho de que abandonara sus estudios fue ajeno a todo esto, a mi propia carrera, a la prisa por casarnos. Para tu madre una sanción oficial de sus conocimientos era irrelevante. Lo importante era tenerlos, tener esos conocimientos. Si ella hubiera deseado titularse, mi resistencia no hubiera servido de nada.[4] Hubiera luchado por el título como luchó siempre por las cosas que anhelaba. Que yo aceptara, incluso complacido, su renuncia a los estudios es otra cuestión. Pero el hecho de que a mí me atormetaran los celos no significa que yo adoptara en la vida una actitud machista. Si he peleado por el acceso de la mujer a la cultura, hubiera carecido de sentido que se lo regatease a la mía. Es decir, si entonces no insistí en que continuase sus estudios no fue por ser ella mujer sino por ser yo un // adorador exclusivista. La suya fue una decisión ligera, puesto que luego se arrepintió de no haberse licenciado y a vosotras os facilitó una formación universitaria, como ves, una pura contradicción. Tu madre solía contar este episodio con la misma gracia conque contaba otras cosas pero nunca en las diversas versiones de su relato figuré yo como responsable.

Tu madre hubiera sido una gran fabuladora. Contaba las cosas con ingenio y aunque sus relatos abundasen en digresiones, tan sabrosas como el tema central, nunca olvidaba el hilo conductor. Iba y venía, graduaba el interés, demoraba el desenlace, remedaba a los personajes, accionaba con viveza. Tanto daba que relatase una historia prolija, como un breve trayecto en autobús. De todo sacaba partido, lo animaba con tal magia que no era posible sustraerse a su hechizo; hubiera sido capaz de sostener la atención del auditorio, durante horas. Pero, al margen de sus dotes de observación, inventaba, poseía una imaginación fértil e inagotable. Había en ella, sin duda, una narradora y yo la animaba en vano en este sentido. Ella nunca tomó en serio mis palabras. Me oía como quien oye llover. Yo insistía pero ella se burlaba. ¡Me hubiese gustado tanto que lo intentase! [5] Esto significa que es mendaz ese rumor de que yo me casé con ella para ahorrarme una secretaria. Eso es un infundio. En mí habrá otros defectos, algunos graves, pero nunca cercené su talento. Estaba enamorado y quizá veía en ella dotes que no tenía; ahí mi porfía en que escribiese, en que tratara de hacerlo. Pero ella era enemiga de procesos largos, aspiraba a resultados inmediatos. Y un día me lo dijo así, puntualizó que la literatura era algo más serio que contar un cuento y ella no pasaba de ser una divertida conversadora. Me dejó tan desarmado que no volví a insistir y, en lo sucesivo, la dejé que desplegara su ingenio, su humor envolvente, // en el mero hecho de vivir.

(*Mc1*, ff.16–17, r.)

Obsérvese cómo desde la primera línea, el narrador intenta alejar toda sospecha que pudiera recaer sobre él. El «no por mi culpa» del primer segmento que destacamos en *Mc1* se matizará en la siguiente versión (*Mc2*) en «sin necesidad de que nadie la animara» para, finalmente, desaparecer en *Mc3*, coincidiendo con *T*: «Tu madre abandonó los estudios por propia voluntad».

[2] Eso no quita para que su decisión representase un alivio para mí. Me da vergüenza decirlo pero sentía celos, celos vulgares, auténticamente africanos. Se me antojaba un contrasentido que compartiera el tiempo con otros muchachos en lugar de hacerlo conmigo. Lo que no llego a entender es como siendo propenso a estos resquemores tan poco civilizados no los sintiera luego con Pablo Uriarte.

¿Por qué? No lo sé. Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza propia de la adolescencia.

(*Mc2*, f.17, r.)

[2] En realidad, era muy suya, lo que no es óbice para que su decisión comportase un cierto alivio para mí. Me da vergüenza decírtelo pero de chico sentía celos, unos celos mordaces, apremiantes. No admitía que pasara el día con otros muchachos en lugar de hacerlo conmigo. Lo que no llego a entender es como siendo propenso a estos resquemores tan poco civilizados no los sentí luego hacia Primo Lasquetti. ¿Por qué? No lo sé. Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza en uno mismo propia de la adolescencia.

(*Mc3*, f.18, r.)

A pesar de insistir en la ausencia de responsabilidad ante la drástica resolución adoptada por Ana, le resulta inevitable confesar el «alivio» que esta le supuso, pues durante los dos años previos había sufrido intensamente por los celos que despertaba en él el hecho de que su mujer se relacionara con otros hombres durante las clases. Esos «celos de turco» del *Mc1* se transforman en «celos vulgares, auténticamente africanos» en *Mc2* y, aunque no deja de identificar esta reacción como un defecto de la inexperiencia e inseguridad acordes con su juventud («quizá era más joven entonces» [*Mc1*]; «Lo más fácil es atribuirlo a la edad, a la desconfianza propia de la adolescencia» [*Mc2* y *Mc3*]), en las últimas versiones enfatiza aún más este arrepentimiento ante su hija, dejando constancia de la «vergüenza» que le produce el recordar su comportamiento.

Asimismo, en el segmento [3], muestra su pesar por no haber dispuesto en ese momento de los medios económicos necesarios para haber podido mantener a su mujer. De la urgencia («Me urgía encontrar un medio de vida para disponer de algo que ofrecerle», *Mc1*) y apremio («Me apremiaba encontrar un medio de vida, algo que ofrecerle», *Mc2*) iniciales pasa a una fórmula mucho más genérica en *Mc3*: «Seguía sin hallar un medio de vida, sin ganar dinero», la cual está mucho más en consonancia con la versión definitiva: «Carecía de medios de vida; no ganaba una peseta» (1991a: 30). De esta forma, desde nuestro punto de vista, intenta adoptar una postura más inclusiva, mediante la que enfatiza que esa falta de recursos afecta por igual a los dos cónyuges, evitando, así, que recaiga sobre Nicolás cualquier tipo de actitud machista.

En efecto, esto enlazaría con los segmentos [4] y [5] que hemos destacado de *Mc1*, y que desarrolla también en *Mc2*, donde se preocupa por desvincular esos celos, sentidos al ardor de la juventud, con un comportamiento heteropatriarcal que no reconoce como propio:

[4] Hubiera luchado por el título como luchó siempre por las cosas que anhelaba. Que yo aceptara, incluso complacido, su renuncia a los estudios es otra cuestión. Pero la existencia de mis celos no implicaba una actitud machista aunque esta palabra no me guste. Si yo soy partidario de la promoción de la mujer, carece de sentido que a la mía le regatease este derecho. Quiero decir que si no le presioné para que continuase en la Universidad, no fue por ser ella mujer sino por ser yo un amante exclusivista.

(*Mc2*, f.18, r.)

[5] Esto significaba que es mendaz ese rumor de que yo me casé con ella para ahorrarme una secretaria. Esto es un infundio. Tengo graves defectos, pero nunca menoscabé su libertad. Estaba enamorado, quizá le atribuía dotes que no tenía, y por eso la animaba a que escribiese, pero ella era muy consciente de sus límites.

Y un día me lo dijo; puntualizó que la literatura era algo más serio que contar un cuento con gracia y que ella no pasaba de ser una entretenida conversadora. Me dejó tan desarmado que no volví a insistir, me resigné a que limitara el despliegue de sus dotes en la vida cotidiana.

(*Mc2*, f.19, r.)

El cambio en la postura adoptada por el personaje de Nicolás, quien de haber «peleado por el acceso a la mujer a la cultura» (*Mc1*) pasa a ser presentado simplemente como «partidario de la promoción de la mujer» (*Mc2*), deja constancia de los titubeos de Delibes a la hora de sostener este delicado argumento.

En efecto, unas líneas más adelante, en el segmento [5], se vuelve a insistir en este punto, liberando de toda responsabilidad al protagonista masculino y negando categóricamente que, en la aceptación de la decisión de Ana, le moviera el egoísmo de «ahorrarse una secretaria», pues, insiste, «nunca cercenó su talento» (*Mc1*), que en la siguiente versión sustituirá por su «libertad» (*Mc2*).

Quizá, Delibes decidiera, finalmente, eliminar estos pasajes con la previsión de evitar una posible controversia de la que, en nuestra opinión, tampoco se libró, pues la inmediata identificación que público y crítica establecieron entre los personajes y su biografía hizo que, igualmente, recayeran en su figura características atribuidas únicamente a un ente de ficción. Así, García Domínguez recuerda una entrevista concedida a raíz de la publicación de la novela, en la que el entrevistador ofrece esta particular lectura de los personajes: «Da la impresión de que ella – por Ángeles – era una coqueta y usted un moro de mucho cuidado» (2010: 477). Sorprende, especialmente, la respuesta dada por el autor, por la similitud que guardan sus palabras con los fragmentos cancelados, que acabamos de mencionar:

Cuando tenía dieciocho años me molestaba que se quedara en clase hablando con sus compañeros, pero yo creo que era fruto de la edad, de la inseguridad que dan los pocos años. Nunca tuve, por lo menos así lo pienso, celos africanos. Ella no era coqueta, era atrayente. Aunque no lo pretendiera, envolvía con su forma de ser
(García Domínguez, 2010: 477).

Probablemente, don Miguel, para construir al protagonista, Nicolás, se apoyó en un primer momento en su autobiografía, tal y como era frecuente en su *modus scribendi*, pues no olvidemos el fuerte componente biográfico que permea toda su obra literaria. Pero, no cabe duda, de que este sufre, *a posteriori*, una reelaboración estética, lo que, en este caso, le lleva a enfatizar el carácter celoso del personaje, tal y como se aprecia en los primeros testimonios.

En consonancia con esta índole celosa se advierte también una cierta tendencia hacia el control, por parte de Nicolás, en determinados fragmentos de *Mc2* eliminados en revisiones posteriores. En ellos se aprecia cómo el protagonista, preocupado ante la falta de exteriorización de sentimientos de su mujer, llega a seguir sus movimientos por la casa, con la esperanza de localizar el que él llamará, su «rincón de los sollozos»:

¿Dónde, a qué hora, en qué circunstancias lloraba ella? Todos, en la tribulación, disponemos de un rincón donde desahogarnos. ¿Dónde estaba su rincón de los sollozos? Quizá al pensar esto lo hacía para justificar mi abdicación por la sencilla razón de que me sentía empequeñecido ante su entereza.

(*Mc2*, f.83, r.)

A pesar de que este segmento fue suprimido en versiones posteriores, sí que se mantiene la voluntad del narrador de convertirse en la «sombra» de su mujer (1991a:

126), con el objetivo de intentar paliar la soledad de la enferma. Sin embargo, en los primeros borradores se observa una mayor insistencia en esta actitud controladora de Nicolás, que llega a rozar la obsesión, pues no solo se limita a seguirla «de puntillas» por toda la casa, sino que llega a espiarla por la calle: «Una mañana la seguí por la calle, la vi reunirse con Verónica, entrar en una cafetería, recorrer varios comercios y comprendí que tampoco estaba allí el rincón de los sollozos» (*Mc2*, f.95, r.). En sucesivas reescrituras, en el mismo mecanuscrito, este «rincón de los sollozos» será sustituido por el verso de Ungaretti, «los arbustos de la muerte», en referencia al poema «Agonía», del libro que siempre parece acompañarla. En la siguiente versión, de *Mc3*, se lee: «A partir de ese momento desistí de buscar los arbustos del poema. No existían. Ella no deseaba un escondrijo para morir sino fuerzas para no vivir del lamento como un jilguero cegado. No pretendía un desahogo sino la dignidad. Busqué de nuevo el libro de Ungaretti y me estremecí cuando vi que, en efecto, había subrayado los dos últimos versos del poema» (ff.92–93, r.9).

Tal vez el mismo recelo mostrado a la hora de exponer de forma pública su más estricta intimidad fuera lo que motivó la disminución de la carga dramática, especialmente, en las escenas de mayor tensión narrativa, y que ejemplificaremos con dos casos, por su relevancia en la estructura de la obra.

En primer lugar, tras confirmarse el diagnóstico que corrobora la detección de un tumor cerebral en expansión, será Nicolás el encargado de comunicarle a Ángeles la funesta noticia. En el texto final, el protagonista entra directamente en casa, y sin atreverse a sostener la mirada de su mujer ni esbozar apenas palabras le termina confesando el trágico dictamen: «Cuando tu madre [...] toda una vida.» (Delibes, 1991a: 97–98).

Las diversas reescrituras localizadas a lo largo del antetexto nos demuestran que la escena se concibió ligeramente más ampliada. Optamos por resumir el complicado proceso de escritura de este fragmento, limitándonos a transcribir la primera fase localizada en *Mc2*, pues esta reproduce la última versión del anterior testimonio (*Mc1*), en el cual apenas se aprecian variantes de autor. En *Mc3*, Delibes introducirá nuevas correcciones sobre la versión copiada de *Mc2*, manteniéndose, de esta forma, inalterable hasta el texto impreso.

Quando tu madre me abrió la puerta, no me atreví a mirarla a los ojos. Tenía la cabeza ofuscada, las ideas confusas. Fui derecho a la librería, y simulé buscar un libro. «¿Qué buscas?» No la contestaba. Era un fenómeno nuevo. No me decidía a mirarla porque sabía que en cuanto lo hiciera ella lo adivinaría todo: intuía detrás de las cosas, detrás de los ojos, detrás de los silencios. Yo andaba con mi secreto de la ceca a la meca y había decidido no revelárselo hasta la mañana siguiente. (Mis fases bajas en menguante solían coincidir con los crepúsculos vespertinos y gratuitamente atribuía a todo el mundo esta disposición. Las malas noticias debían comunicarse, pues, de mañana, cuando la luz nacía). Pero ella advertida por mi silencio, consciente de mi esfuerzo por eludir sus ojos, me concedió un plazo. No lo aproveché. Ella era la enferma y yo quien reclamaba consuelo. Con fingimientos y reservas siempre había sido así. Mi debilidad, mi naufragio terminaban por prevalecer. De modo que cuando me aparté de la librería y la miré a los ojos se lo dije todo. «Ya lo sabía». Me asombró su respuesta. Impulsivamente me abracé a ella. «Estas cosas tienen arreglo» –dijo, mientras yo me preguntaba qué es lo que me dolía más, si el temor de que ella se fuese o quedarme solo. Debí de leer la duda en mi rostro cuando añadió: «En el peor de los casos yo he sido feliz 48 años; hay quien no logra serlo cuarenta y ocho horas en toda una vida».

(*Mc2*, ff.62–63)

Destaca la tendencia a la síntesis de acciones: «Tenía la cabeza ofuscada, las ideas confusas. Fui derecho a la librería, y simulé buscar un libro» (*Mc2*) se reduce a «Estaba ofuscado y me encaminé derecho a la librería» (*T*); o el largo segmento «Yo andaba [...] nacía.» (*Mc2*) que aparece resumido en «Había decidido no revelárselo hasta el día siguiente, con la nueva luz,» (*T*).

No cabe duda de que, en origen, el autor pone el foco de atención, sobre todo, en los sentimientos de angustia y temor del yo ficcional, en sus permanentes dudas y vacilaciones ante el momento justo para revelar la verdad a su mujer; o en el análisis de su comportamiento, que él considera siempre desacertado («No lo aproveché», «Con fingimientos y reservas siempre había sido así»).

La debilidad, que el narrador se adjudica como característica propia – siempre en contraste con la fortaleza de Ana –, se refleja una vez más en lo impetuoso de su reacción, lo que le lleva a abrazarse «impulsivamente» a su mujer (*Mc2*). Esta actitud se observa, asimismo, en el documento autógrafo, donde el desvalimiento de Nicolás aparece más acentuado cuando es consolado por la misma enferma, mientras esta le «acariciaba la mano como a un colegial» (*MsI*, f.127, r.), así como en el diálogo, levemente ampliado con respecto a las versiones posteriores, en el que es, principalmente ella la que toma la palabra, pero para caracterizar a su marido: «¡Eres tan transparente!», «No sabes disimular» o «No te tortures», que sustituirá en un segundo momento por «no des más vueltas», aunque, al final, optará por cancelar estos tres últimos enunciados.⁴

«Ya lo sabía» – contestó tranquilamente. ¡Eres tan transparente! ~~No sabes disimular~~ Improvisadamente me abracé a ella. [++++]. Me acariciaba la mano como a un colegial mientras me desahogaba como un hombre: «Estas cosas tienen arreglo» – dijo, mientras yo me preguntaba qué es lo que me dolía «en realidad»: la idea de que ella [~~desapareciese~~ se fuese] o quedarme solo. Si lloraba por ella o por mí..ella o por mí. No me conocía [~~y sigo sin conocerme~~] es muy difícil conocerse a [~~uno~~ sí] mismo. [~~Y ella debió leerlo en mis ojos cuando me dijo Ella Debió de leer la duda en mis ojos cuando añadió]: «No [~~te tortures des más vueltas~~] «En el peor de los casos» Yo he sido feliz 48 años; hay quien no consigue serlo 48 horas «de dicha» en toda una vida».~~

(*MsI*, ff.127–128, r.)

En segundo lugar, en otra de las escenas álgidas, Nicolás decide afrontar a su mujer y, armándose de valor, le confiesa el último dictamen del médico que pronosticaba la pérdida del nervio facial durante la operación: «Una de aquellas mañanas [...] quince quilos.» (Delibes, 1991a: 122–123).

La versión que aquí rescatamos del mecanoscrito *McI* refleja la última fase de escritura del único autógrafo conservado y, por tanto, nos ofrece una textualización muy inicial de este fragmento:

Una de aquellas mañanas que nos intuíamos más próximos, la confesé lo del facial, la posibilidad de que el cirujano para raer el tumor hubiera de cortar el nervio facial. Caminábamos de la mano y en el instante de la revelación se la oprimí. No se inmutó ni la mano hizo el menor movimiento dentro de la mía: parecía un pájaro muerto. Me asustó su autodominio, me detuve y la tomé por los hombros: «No vayas a decirme que no te importa». «Y ¿a ti?». «Para mí es accidental» – dije. Ella levantó los hombros: «Tal vez sea preferible eso que no vivir». Reanudamos el paseo y mencionó a Anta. «Es duro», dije, pero ella respondió algo insensato

⁴ Reproducimos la transcripción del siguiente fragmento señalando las diferentes reescrituras con los siguientes símbolos: [~~palabra~~ palabra] para las sustituciones; «palabra» para los añadidos; y ~~palabra~~ para indicar los elementos cancelados definitivamente.

que me desconcertó: «Es mejor eso que engordar quince kilos». Me enfadé pero ella me oía sin escucharme: «¿Qué adelanto con engañarte?». Se me antojaba irresponsable, ajena a la realidad. Luego descubrí que no; que era entereza.

(*Mc1*, f.76, r.)

En las sucesivas reescrituras se aprecia la voluntad de aligerar la carga sentimental de este momento dramático, al mismo tiempo que disminuye paulatinamente la focalización en el narrador homodiegético. Si, en un principio, Nicolás, «confiesa» a Ana el dictamen del médico, en una posterior fase opta por «anunciar» y, finalmente, por «comunicar», preparando, de esta forma, una atmósfera más aséptica. Elimina, además, todos aquellos verbos en primera persona que nos muestran la amarga desesperación del yo ante la impasible reacción de su mujer: «Me asustó su autodominio», «ella respondió algo insensato que me desconcertó», «Se me antojaba irresponsable, ajena a la realidad» (*Mc1*); mientras que en *Mc2* llega a añadir, en una primera fase redaccional, «Quise gritar. me irrité; incluso levanté la voz pero era inútil», que elimina a continuación, con el mismo bolígrafo azul con el que introduce el resto de reescrituras.

A pesar de que toda la obra está focalizada desde su punto de vista, – pues no olvidemos que su estructura es concebida como un extenso monólogo –, a partir del cotejo de las variantes analizadas se constata la voluntad del autor de difuminar la presencia del yo de forma constante y paulatina durante todo el proceso de escritura y revisión.

De esta forma, por ejemplo, el segmento final de «Las visitas a la cárcel que a mí me producían náuseas, a ella no parecían afectarla» es sustituido por «Las visitas a la cárcel no le afectaban para nada» en *Mc1*, f.38, r. Y con apenas variaciones se mantendrá en los siguientes testimonios («no le afectaban para nada» → «no parecían afectarle en apariencia» → «no parecían afectarle» [*Mc2*, f. 40, r.]) hasta llegar al texto de 1991: «Las visitas a la cárcel no parecían afectarla» (65).

También se observa esta tendencia en el momento de la detención y de su posterior comunicación a Nicolás, quien es el último en enterarse y se aprecia, además, cómo Ana procede con sumo cuidado a la hora de ponerle al corriente de la situación: «Dos semanas [...] supliqué.» (Delibes, 1991a: 11).

Dos semanas más tarde, precisamente el día de mi cumpleaños, os detuvieron a Leo y a ti. Aun la veo con tu hermana, a un costado de mi cama, en nuestro piso urbano, la mirada grave de Alicia, la inquisitiva de tu madre, aunque ni en esta ocasión, faltase en el fondo de sus ojos castaños, aquella especie de chispa de júbilo y pasmo ante lo creado que definía su actitud vital. Se llevó los dedos a los oídos sugiriéndome que me quitara los tapones de cera que durante el sueño me aíslan del mundo y que en aquel momento nos impedían comunicarnos. Yo denegué con la cabeza: «Me da miedo lo que váis a decirme» dije. Me resistía a quitarme los tapones. Temía la revelación; las dramáticas noticias de la madrugada. Los dos rostros inclinados sobre mí, la lámpara encendida sobre mi cabeza, la tulipa azul, el silencio... «No me lo digáis de golpe, por favor» – encarecí.

(*Mc1*, ff. 3–4, r.)

Del cotejo de ambas versiones se desprende, por un lado, que, en un primer momento redaccional, la acción deja de estar focalizada principalmente en el personaje masculino, al hacer coincidir el arresto con su cumpleaños o al detenerse en el detalle de las razones por las cuales prefiere dormir con los tapones en los oídos; y, por otro lado, disminuye la carga de sentimentalidad, cancelando el segmento, «aunque ni en esta ocasión [...] definía su actitud vital» (*Mc1*).

En efecto, esta tendencia se observa como constante a lo largo de todo el proceso de revisión, afectando incluso al final de la obra. Si en el texto de 1991, la reflexión final recae en el personaje de la hija, en las versiones previas las últimas palabras de la novela las pronunciaba el yo ficcional. A continuación, ofrecemos la transcripción de los documentos que presentan una reescritura más compleja e indicamos en cursiva el segmento que, en el último momento redaccional, decidirá eliminar:

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: [~~El~~ Primo] tiene razón, [~~¿hay alguien~~ Yo no soy] capaz de imaginar a {~~mamá~~ → ~~con la boca torcida una vida entera~~ → con una máscara [~~toda la vida~~ el resto de su vida]} babeando en un psiquiátrico o tullida ~~por una hemiplejía?~~ Tal vez ~~«esta muerte inesperada»~~ haya sido mejor así. Si la muerte es inevitable ¿no habrá sido será preferible [~~así?~~ → ~~esto?~~ → ~~así?~~ → ~~esto?~~] *Nuevamente me quedé desconcertado: «sin saber qué decir.»* Ahora, transcurridas unas semanas, en el silencio de [~~este~~ ++++ la alta noche], pese a mi insoportable soledad, también me pregunto: ¿No [~~habrá sido mejor así?~~ tendrían ellos razón?, ¿No habrá sido mejor así?]

(Mc2, f.113, r.)

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: Primo tiene razón. Yo no soy capaz de imaginar a mamá con una máscara, o babeando en un psiquiátrico o tullida por el resto de su vida. Si la muerte es inevitable ¿no [será habrá sido] preferible [~~esto?~~ así?] ~~Yo asentía y asentía a cada una de sus palabras pero en el fondo pensaba: ¿Y quien aliviará en lo sucesivo nuestra pesumbre de vivir? Nuevamente me quedé desconcertado, sin saber qué decir. Ahora transcurridas unas semanas, en el silencio de la alta noche, pese a mi insoportable soledad, también me pregunto a veces: ¿No tendrían ellos razón? ¿No habrá sido mejor así? Pero entonces ¿Quién aliviará en lo sucesivo nuestra pesadumbre de vivir?~~

(Mc3, f.106, r.)

Fue tu hermana Alicia, al verme tan indefenso, la que se apiadó de mí. Me abrazó sollozando y dijo excitada: Primo tiene razón. Yo no soy capaz de imaginar a mamá con una máscara, babeando en un psiquiátrico o tullida durante el resto de su vida. Si la muerte es inevitable ¿no habrá sido preferible así?

(Delibes, 1991a: 152)

3. CONCLUSIONES

En una entrevista concedida en 1991, Delibes confesaba: «Sin ser demasiado consciente de ello, resulta que estoy dando a la imprenta últimamente textos más autobiográficos que otra cosa: *Madera de héroe*, *Mi vida al aire libre*, ahora esta novela... Es como ir cerrando un ciclo. Como ir recopilando vivencias desperdigadas para ir dando fin a una obra. Quizá sea la melancolía del atardecer...» (Delibes, 1991b: III). Esta melancolía, que deriva de la toma de conciencia del hombre moderno ante la fugacidad de la vida, permea toda la obra y pensamiento delibesiano. Como él mismo reconoció, la idea obsesiva de la muerte le acompañará desde su infancia y se convertirá en uno de los temas recurrentes de su narrativa. En él, «depresivo por naturaleza» (en palabras de su hija Elisa), se acentuará la melancolía a raíz del fallecimiento de su esposa. Y unida a la inevitable tristeza y nostalgia que genera el sentimiento melancólico hará su aparición la

más absoluta incapacidad para la creación, la cual atormentará al yo ficcional a lo largo de toda la novela.

Sin embargo, al mismo tiempo que representa esa «inacción», la melancolía es también vista desde un punto de vista positivo, por «su fecundidad y potencia creadora» (Díez, 2009: 45). Por lo tanto, esta será también el motor que impulse la redacción de la obra diecisiete años después de la muerte de Ángeles de Castro.

El análisis de las variantes de autor localizadas en los diferentes manuscritos de trabajo que conforman el dossier genético de *Señora de rojo sobre fondo gris* nos permite comprobar el progreso en la conformación de los dos protagonistas, Nicolás y Ana, máscaras tras la que se esconden el propio Miguel Delibes y su mujer. A lo largo de las numerosas reescrituras, el autor va perfilando, de forma paralela, el carácter de ambos personajes: a medida que crea el retrato ideal de la esposa fallecida, – eliminando cualquier mención a posibles defectos y reelaborando el tono empleado en su descripción, al prescindir de coloquialismos y de ciertos términos que podrían imprimir cierta lectura irónica a sus acciones –, el yo ficcional va reduciendo su presencia en la obra, con lo que se produce un doble efecto: por un lado, desviar el foco de atención hacia la verdadera protagonista de la novela, Ana / Ángeles de Castro; y, por otro, encubrir sus sentimientos en pro de una mayor objetividad del discurso ante los hechos narrados.

Asimismo, las diferentes reescrituras analizadas reflejan la poética del autor, tanto por la relevancia que adquieren los personajes en su novela, como por su peculiar estilo, caracterizado por la eliminación de elementos superfluos que pudieran distraer la atención del lector y, en este caso, podrían desviar su interés hacia el mero dato biográfico. En definitiva, esta depurada técnica narrativa se corresponde con su objetivo primordial: «Como novelista que soy, el auténtico homenaje que yo podía rendir a un ser querido era escribir una novela, no una evocación sentimental y personalista» (Delibes, 1991b: III).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Alonso de los Ríos, César (2010). «*Soy un hombre de fidelidades*»: conversaciones con Miguel Delibes. La Esfera de los Libros.
- Alvar, Manuel (1987). *El mundo novelesco de Miguel Delibes*. Gredos.
- Delibes, Miguel (1991a). *Señora de rojo sobre fondo gris*. Destino.
- Delibes, Miguel (1991b). «Lo que cuenta es la novela, no lo que haya de biografía en ella». *El Norte de Castilla*, 5 de octubre: III.
- Delibes, Miguel (2010). *Obras completas 6. El periodista, el ensayista*. Destino.
- Delibes de Castro, Elisa (2013). «Apuntes sobre lo biográfico en algunas obras de Miguel Delibes». En M.^a Pilar Celma Valero y M.^a José Rodríguez Sánchez de León (coords.), *Miguel Delibes. Nuevas lecturas críticas de su obra* (pp. 17–24). Universidad de Salamanca.
- Díez Fernández, J. Ignacio (2009). «Felipe Benítez Reyes y la poética de la melancolía». En *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 27: 43–58.
- García Domínguez, Ramón (2010). *Miguel Delibes de cerca. La biografía*. Destino.
- Gómez Yebra, Antonio (1992). «Retrato de la mujer ideal: *Señora de rojo sobre fondo gris*». En Cristóbal Cuevas García (ed.), *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector* (pp. 325–336). Anthropos.
- González Alcázar, Claudio Felipe (2010). «Aspectos del narrador en *Señora de rojo sobre fondo gris*». *Revista Cálamo FASPE*, xx: xx–xx.
- Martínez Deyros, María (2020). «Miguel Delibes desde la crítica genética: la

- construcción del personaje femenino en *Señora de rojo sobre fondo gris*». *Ínsula*, 877-878: 13–17.
- Medina Bocos, Amparo (2014). «Teoría y práctica de la novela en Miguel Delibes». En Maria Teresa de Pieri y Renata Londero (eds.), *Miguel Delibes: itinerarios de vida y escritura* (pp. 31–46). Universidad de Valladolid.
- Morán Rodríguez, Carmen (2021). «Delibes y el pudor». *Quimera*, 448: 25–29.
- Romera Castillo, José (2010). «Algo más sobre la escritura autobiográfica de Miguel Delibes». En M.^a Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.), *Cruzando fronteras. Miguel Delibes entre lo local y lo universal* (pp. 113–131). Cátedra Miguel Delibes.
- Vázquez Fernández, Isabel (2020). *Leyendo a Delibes. Castilla, personajes y difusión*. Universidad de Valladolid.
- Vilas, Manuel (2018). «Los años del destape literario». *Babelia. El País*. https://elpais.com/cultura/2018/04/11/babelia/1523439622_040646.html.

Fondo documental consultado conservado en el archivo de la Fundación Miguel Delibes:

- AMD, 54,1. Original manuscrito de *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,7. Primer original manuscrito de *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,8. Segundo original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,9. Tercer original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,10. Cuarto original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.
- AMD, 53,11. Quinto original manuscrito *Señora de rojo sobre fondo gris*.



Instagramers Z: bildung virtual, identidades lectoras y literacidad crítica en Lola Vendetta de Raquel Riba Rossy

Instagramers Z: virtual bildung, reading identities and critical literacy in Lola Vendetta by Raquel Riba Rossy

BELÉN MATEOS BLANCO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0002-1283-1552>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-12-17

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-05-12

RESUMEN: Instagram, red social de la imagen por antonomasia, encabeza la nómina de usuarios enmarcados en la Generación Z. Para los nacidos entre 1995 y 2012 esta plataforma representa el pragmatismo del autoconcepto: el espejo en el que reconocerse para darse a conocer en el contexto digital. La recreación de un alter ego virtual a partir de atributos autoasignados configura junto con las conexiones afectivo-emocionales y los vínculos sociales la identidad digital del individuo. Adiestrados en los códigos inherentes a la imagen, los prosumidores Z encarnan el paradigma textovisual de la estética de la recepción caracterizados como sujetos activos y sociales que participan de la *bildung* virtual y que, a su vez, integran la comunidad *instagramer*. La idiosincrasia colectiva de esta red social, fundamentada en el binomio que forman identidad y cultura, justifica su uso como instrumento de movilización al servicio de la lucha feminista. En este sentido, Raquel Riba Rossy (1990), creadora de Lola Vendetta, proyecta en su *doppelganger* el sentir comunitario de la cuarta ola feminista. Sus viñetas, concebidas en el hipertexto, constituyen un catálogo del imaginario feminista cuya interpretación refrenda la práctica de la literacidad crítica.

Palabras clave: *instagramers*, generación Z, *bildung*, literacidad, Raquel Riba Rossy, Lola Vendetta.

¹ Esta publicación es parte del proyecto PID2019-104215GB-I00 (FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), financiado por MCIN/ AEI 10.13039/501100011033/.

ABSTRACT: Instagram, image social network par excellence, heads the list of users framed in Generation Z. For those born between 1995 and 2012, this platform represents the pragmatism of self-concept: the mirror in which to recognize oneself to make oneself known in the digital context. The recreation of a virtual alter ego from self-assigned attributes configures, together with affective-emotional connections and social ties, the digital identity of the individual. Trained in the codes inherent to the image, Z prosumers embody the text-visual paradigm of the aesthetics of reception, characterized as active and social subjects who participate in virtual *bildung* and who make up the instagramer community. The collective idiosyncrasy of this social network, based on the binomial that forms identity and culture, justifies its use as an instrument of mobilization at the service of the feminist struggle. In this sense, Raquel Riba Rossy (1990), creator of *Lola Vendetta*, projects in her *doppelganger* the community feeling of the fourth wave of feminism. Her cartoons, conceived in hypertext, constitute a catalog of the feminist imaginary whose interpretation endorses the practice of critical literacy.

Key words: *instagramers*, Z Generation, *bildung*, literacy, Raquel Riba Rossy, *Lola Vendetta*.

1. INTRODUCCIÓN

Instagram integra la mayor comunidad de usuarios aglutinados y caracterizados como Generación Z. Y es que para los nacidos entre 1995 y 2012 el entorno desplegado por esta red constituye un espejo individual en el que volcar sus pareceres afectivo-emocionales y un foro que propicia la culturización social. Esta aplicación, convertida en espacio asambleario, adquiere el estatus de *bildung* virtual al colectivizar unas prácticas y propósitos que, además, resultan identitarios.

Al amparo de este contexto paradigmático surgen los objetivos de la investigación, cuya pretensión es valorar y descifrar el impacto y la caracterización de Instagram y la comunidad Z como instrumento de movilización al servicio de la lucha feminista. La consecución de esta meta pasa por sopesar las creencias, las fórmulas o los mecanismos utilizados por los Z para dotar de sentido e interpretar sus experiencias en el *habitus* digital. Para refrendar la práctica de la literacidad crítica anclaremos la propuesta a las viñetas protagonizadas por *Lola Vendetta*, el alter ego de su creadora, Raquel Riba Rossy (1990). La revisión y categorización de la muestra persigue diagnosticar el sentir comunitario de la cuarta ola y revelarse como un catálogo del imaginario feminista.

2. INSTAGRAMERS Z: CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DEL YO

Generación Z (Schroer, 2008) es la acepción más extendida para designar a los niños y adolescentes nacidos entre los años 1995 y 2012 cuyo rasgo definitorio es el manejo de las herramientas tecnológicas vinculadas al uso de Internet y a su presencia en las redes sociales. Es precisamente esta característica la que ha propiciado otras nomenclaturas para identificar a este grupo concreto de población, —Generación V, Generación C, Generación de Internet o Generación Google— las cuales aluden a la virtualización de los contenidos y a las comunidades de usuarios que los consumen. Sin

embargo, la idiosincrasia de la Generación Z exige continuas actualizaciones inherentes a la urgente obsolescencia tecnológica. Así, encontramos categorizaciones como Z1 y Z2 (Mascó, 2012) para distinguir a los nacidos entre finales de 1990 y 2000 y para aquellos que lo hicieron a partir de 2005, respectivamente. Y es que, a pesar de que los Z han adoptado las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), las Tecnologías para el Aprendizaje y el Conocimiento (TAC) y las Tecnologías para el Empoderamiento y la Participación (TEP) como *modus vivendi*, es la Generación α o Google Kid (Grail Research, 2011) —nacidos a partir del 2010— la primera en recibir formación y ejercitar su competencia tecnológica desde la escuela.

A diferencia de la Generación Y (1977-1994), propia de los milenial, y de la Generación X (1966-1976), integrada por los Baby Boomers, la génesis de los Z se fundamenta en su capacidad para asimilar el continuum de la revolución tecnológica, en el desarrollo de habilidades y destrezas para adecuarse a los recursos procedentes de esta y en la proyección virtual del espacio personal y social que ejecutan mediante la interacción en redes, la cual resulta muy significativa al especificar comportamientos en torno al autoconcepto y los hábitos de socialización.

Aun a expensas de conocer los resultados de las pruebas que en 2022 ha realizado el Programa para la Evaluación Internacional de los Estudiantes (PISA) a alumnos de 15 y 16 años y, por tanto, enmarcados en la Generación Z, los datos facilitados en 2018 resultan especialmente interesantes acotados a esta investigación, pues se centran en la valoración de la competencia lectora en el entorno digital. El estudio, coordinado por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) y gestionado en España a través del Instituto Nacional de Evaluación Educativa (INEE), revela que el rendimiento en competencia lectora de los estudiantes españoles alcanza de media los 477 puntos, cifra inferior a la media de los integrantes de la OCDE —487— y al global de la Unión Europea —89—. Estas puntuaciones denotan que, mientras que la evolución del rendimiento lector desde el año 2000 se mantiene estable en el promedio de los países de la OCDE, el del alumnado español se aleja de los valores de 2015 —495— y retrocede a indicadores similares a los de los años 2003 y 2009.

Por otro lado, sí contamos con los informes derivados de la investigación desarrollada en 2022 por la Fundación Germán Sánchez Ruipérez, la cual trata de resolver las incógnitas y predecir los futuribles que definen la relación de adolescentes y jóvenes —entre 14 y 18 años— con la lectura. Los resultados de este estudio cualitativo ponen de relieve una mutación de la percepción y dimensión social del acto de leer contextualizado en las plataformas virtuales y en los soportes digitales. Entre las evidencias que circunscriben el debilitamiento de la lectura en papel destacan 1) lo personal y solitario del proceso y su vinculación con el aislamiento social, 2) la escasa predisposición hacia el esfuerzo cognitivo implícito, 3) el ocio supeditado a los espacios digitales donde se practica la interacción social, 4) la desnaturalización de la lectura como base cultural y del libro impreso como símbolo de calidad y prestigio y, por último, 5) la aceleración digital experimentada desde el segundo trimestre del 2020 derivada de la situación de emergencia provocada por la Covid-19.

Instagram lidera la lista de redes sociales más usadas por la Generación Z según el Estudio Anual Redes Sociales (2021). Y es que las funcionalidades que integran la aplicación cumplen las exigencias de este grupo de jóvenes al ejercitar sus competencias en el entorno TIC, posibilitar la interacción instantánea y alimentar su cultura focalizada en la imagen. Instagram se ha convertido en un espacio idílico para la construcción de su identidad digital caracterizada por su tendencia a la hibridación —mixture de lo físico y lo virtual— su estética fragmentaria —alternancia y duplicidad de contenidos que determinan

el uso y los modelos de lectura de las plataformas– y su idea de comunidad –donde se consume y produce información– (Sibilia, 2008).

Instagram se presenta como un espacio en el que la Generación Z proyecta su personalidad para crear el perfil de su alter ego. Los nativos digitales se desensucan para aceptar el rol de prosumidores (Toffler, 1981; Friedman, 2005; Cassany, 2013), es decir, el de usuarios de las redes que consumen, producen, difunden y participan en el entorno virtual. La exhibición de su identidad junto con la publicación de storytelling autobiográficos proyecta y funda el concepto de otredad como «parte integral de la comprensión de una persona, ya que es el individuo mismo el que asume un rol en relación con ‘otros’ como parte de un proceso de reacción [...]» (Fandiño, 2014: 50). El refuerzo de la identidad y la formación del autoconcepto constituyen para los usuarios Z el principal y más atractivo aliciente por el que unirse a la comunidad *instagramer* (Casas, Tejedor y Romero, 2018).

Determinar la motivación que incita a los jóvenes Z a elegir Instagram como su red social de cabecera pasa por comprender que la creación de un perfil en las redes sociales se ha convertido en una especie de rito iniciático del siglo XXI, pues «quien no esté ni use redes sociales quedará abocado al olvido de un grupo de pares que se autogestiona y organiza a partir de las posibilidades y facilidades que ofrece la tecnología» (Megías y Rodríguez, 2014: 160). Instagram es la plataforma de la imagen por excelencia, esta les va a permitir construir una identidad visual digital con la que presentarse y conocer a los demás usuarios (Gabelas y Marta, 2011 y Oropesa y Sánchez, 2016) lo cual va a derivar en una especial atención y cuidado de la imagen compartida (Siibak, 2009), pues de ella dependerá la percepción y asignación de roles en dicha comunidad virtual.

Es ese espíritu de comunidad el que ha posibilitado que las redes sociales sean un medio de colaboración y cooperación; gustos, preferencias, inquietudes, reivindicaciones, ideales... asociados a una fuente inagotable de temas y que ponderados con variantes como grado socioeconómico, situación geográfica, nivel de estudios... agrupan a usuarios con intereses comunes con los que compartir, construir y salvaguardar una identidad. Y es que a pesar de que el ciberespacio favorece el anonimato a través de avatares y seudónimos, la hegemonía de la imagen consustancial a Instagram propicia el «el reforzamiento de las identidades culturales como principio básico de organización social, seguridad personal y movilización política» (Castells, 2004: 4). Las identidades virtualizadas trazan redes de interacción entre la construcción del yo y su deconstrucción social; así, los perfiles de los usuarios constituyen el espejo que proyecta el autoconcepto como germen de participación e integración en una determinada comunidad *instagramer*.

3. LOLA VENDETTA O LA PROYECCIÓN VIRTUAL DE RAQUEL RIBA ROSSY

Para Raquel Riba Rossy Lola Vendetta es mucho más que su alter ego. Y es que, cumpliendo con los rasgos definitorios de la Generación Z, la autora, nacida en 1990, inicia con la construcción del personaje un viaje catártico a través del empoderamiento femenino, el cual comparte con sus 648 mil seguidores en Instagram. La identidad que su creadora imprime a Lola Vendetta es el resultado de un proceso de autoconocimiento, autocuidado y autorrespeto que, bajo la proclama «El feminismo no se sufre, se disfruta», ha generado una comunidad virtual concienciada y participe del movimiento feminista. Lola representa la lucha encarnizada por la igualdad de género eliminando a golpe de catana a aquellos que no comulguen con su revolución. Experta en ridiculizar los

comportamientos machistas y en expresar sin tapujos su repercusión en el desarrollo personal y social de las mujeres, Lola ha asumido el rol de sus compañeras silenciadas.

La bicromía de sus ilustraciones en conjunción con un lenguaje textual exento de eufemismos dota a sus viñetas de una identidad particular y reconocible por sus seguidores. La autora remueve conciencias al visibilizar las desigualdades que, ya enquistadas en la sociedad, cargan a las mujeres responsabilidades vitalicias, vinculadas al rol tradicional de hija, esposa y madre que desempeñan en el entorno familiar y, consecuencia de este, el techo de cristal que impide desarrollar a las mujeres una carrera profesional plena en determinados ámbitos y en las mismas condiciones laborales que el género masculino.

En 2017 Lola Vendetta traspasa la pantalla para editar su primera novela gráfica *Lola Vendetta. Más vale Lola que mal acompañada* a la cual le sucederán otros tres volúmenes *¿Qué Pacha, Mama?* (2018), *Lola Vendetta y Los Hombres* (2019) y *Lola Vendetta. Una habitación propia con Wifi* (2021). La publicación en papel de las viñetas de Raquel Riba Rossy confieren a Lola Vendetta la categoría de saga y, mientras que su perfil de Instagram conservará su identidad primigenia, el soporte tradicional implica necesariamente cierta unidad temática inherente al modelo lineal de lectura. Por tanto, las publicaciones que Raquel Riba Rossy comparte en Instagram constituyen «impactos fragmentarios, no contextualizados, aventuras epidérmicas» (Mora, 2012: 180) que penetran en el imaginario emotivo del lector y pervierten su percepción ontológica de la página como continente del texto.

4. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Si bien el estudio aquí desarrollado enraíza y se justifica en las evidencias cuantitativas —OCDE (2018), Estudio Anual Redes Sociales (2021) y Fundación Germán Sánchez Ruipérez (2022)— que posicionan Instagram como la aplicación preferida por los usuarios Z, su misión es la «interpretación de los significados atribuidos por los sujetos a sus acciones en una realidad socialmente construida» (Moreira, 2002: 3) y, por tanto, se acomoda al enfoque cualitativo para posibilitar la interpretación de los fenómenos educativos, culturales y sociales que en él convergen (Aravena, Aravena, Kimelman, Micheli, Torrealba y Zúñiga, 2006). Además, las sinergias, y concomitancias entre disciplinas exigen que la investigación se comprenda a partir de dos diseños yuxtapuestos; así, la teoría fundamentada (Glaser & Strauss, 1967) resuelve la aspectualización del lector como individuo y, por otro lado, el estudio etnográfico que diagnostica las prácticas culturales de la comunidad Z en Instagram concebido como una *bildung* virtual.

La caracterización de este espacio pretende describir y analizar las rutinas de un grupo específico, así como los significados atribuidos a sus comportamientos, en este caso, precisados en la lucha y el ideario feminista. La categorización de Lagarde (2012) se trasvasa a las viñetas protagonizadas por Lola Vendetta con el objetivo de sistematizar los resultados y evidenciar las regularidades implicadas en el proceso cultura descrito.

Once años después de su lanzamiento Instagram ha implementado nuevas prestaciones que mejoran sustancialmente el rendimiento de la plataforma; geolocalización de usuarios, publicación de material audiovisual, bien a través de Instagram Stories —difusión rápida gracias a su disposición en el interfaz— o bien mediante la creación de Instagram Reels —grabación y edición de varios clips de 15 segundos con audio y efectos creativos—; retoque de imagen fija gracias a su surtida oferta de filtros, marcos, textos, stickers... en la misma línea de Snapchat, sin olvidar las dos herramientas de efectos para vídeos —Boomerang y Superzoom—, por último, un servicio de mensajería instantánea —Direct Message—, chat privados e incluso videollamadas con

hasta cincuenta participantes. Las nuevas funciones ofertadas por esta red social parecen encajar con los rasgos definitorios de la denominada Generación Z propuestos por Álvarez, Heredia y Romero (2019) quienes apuntan su constante necesidad de interacción basada en la inmediatez, sus habilidades y competencias en el uso de las TIC y su querencia por lo visual.

Nos ocuparemos de indagar en la genética del hábito lector de la generación Z a partir de la conceptualización de dos modelos: lectoespectador (Mora, 2012) y sensoespectador (Martínez-Moreno, 2016). El término acuñado por Vicente Luis Mora alumbra un cambio del paradigma de lo escrito a lo visual, es decir, una metamorfosis de la letra a la imagen materializada en elementos textovisuales. La experiencia lectora se transforma en una propuesta de formas electrónicas supeditada a la creatividad artística del autor y la creatividad lectora del receptor. Si bien es cierto que nos encontramos inmersos en ese proceso de mudanza, la necesidad de interpretar el lenguaje de la imagen en la literatura parte de las vanguardias históricas. Martínez-Moreno apuesta por «la novedosa concepción de la imagen como fenómeno de doble vía, perceptiva e inteligible, un receptor activo –llamado sensolector– que puede construir la significación de las obras experimentando la lectura como una vivencia creadora equivalente a la del autor» (2016: 1).

Las identidades de lectoescritor y sensoescritor conjugan competencia lingüística y digital para afrontar con éxito los retos del panorama de las nuevas tecnologías narrativas. Y es que, mientras que el lector analógico trasfiere su práctica de lectura del soporte papel al electrónico de manera secuencial; los Z han adoptado patrones de lectura disruptivos y serializados cuyo comportamiento conocemos vagamente gracias a los estudios de usabilidad web, por ejemplo, la lectura en F, el triángulo del oro y variables como el scroll vinculado a la atención de página (Nielsen y Loranger, 2006).

La experiencia vivencial, identitaria o de autoconocimiento impregna la red social que les cobija de un grado de afectividad y sensibilidad que impacta directamente sobre la forma en que el lectoespectador Z recibe y codifica el mensaje textovisual (Álvarez, Mateos, Alejaldre y Mayo-Íscar, 2021). Y es que las viñetas protagonizadas por Lola Vendetta integran

un conjunto de procedimientos y estrategias que constituye un discurso de carácter pragmático, y en consecuencia el texto visual será una mediación sintáctico-semántica de naturaleza gráfica que connota y denota significaciones a través de un plano expresivo o significativo integrado por signos básicos no verbales (punto, línea, contorno, dirección, luz, tono o contraste, textura, color, movimiento, dimensión, escala, plano...) y de una sintaxis precisa que los articula.

(Lomas, 1991: 18)

A colación de ambas premisas consideramos dos tipos de respuesta emocional en el sensoespectador: la motivada por procesos de empatía o identificación con los personajes y sus vicisitudes dentro del mundo ficcional; y la generada a partir de la interacción con el texto como artefacto artístico (Oatley, 1994 y Kneepkens y Zwann, 1994). La primera de las reacciones contemplaría el grado de afinidad y consonancia con las publicaciones de un perfil concreto en función de los valores personales, así como la interacción entre usuarios; mientras que, la segunda, se fundaría exclusivamente en el placer estético, es decir, en determinar los gustos y preferencias hacia lo formal equiparado a lo visual –incluida la tipografía como elemento gráfico–.

La etimología de la voz germana *bildung* ancla su origen en la palabra *bild* cuyo significado literal es imagen; esta acepción evoluciona para configurar el vocablo *bilden*, traducido como formar, y conceptualizar finalmente el término *bildung*. Entendido en

castellano como formación, la *bildung* averigua la dualidad inmanente a los procesos de aprendizaje relacionados con el desarrollo del intelecto y de la personalidad (Fellenz, 2016). Y es que, más allá del rendimiento educativo reglado, el autoconocimiento, el autodidactismo y la autoformación caracterizan y amplifican la condición humana al conformar la personalidad del individuo como sujeto activo y social.

Por tanto, del mismo modo que se organiza y secuencia la adquisición de conocimientos en ciclos educativos y cursos académicos, Schiller (1999) propone para la *bildung* una triple categorización de la progresión de las capacidades personales e interpersonales que rigen las prácticas colaborativas y la interacción en las actividades sociales en tres fases evolutivas:

1. Bloqueo emocional ocasionado por la incapacidad de autoanálisis.
2. Alienación social que inhabilita cuestionamientos críticos y subyuga comportamientos discrepantes.
3. Autogestión y autocontrol para regular las ideas, sentimientos y actitudes con uno mismo y con los demás.

Para superar las dos primeras etapas —1 y 2— y alcanzar la autonomía y libertad plena que se presume al último nivel el humanista sugiere una terapia estética; introspectiva y reflexiva para superar la primera fase e impactante, irreverente y apoteósica en el caso de la segunda. La teoría del alemán propone al hedonismo artístico como vía para conectar los fueros internos y externos del individuo. En este sentido, la *bildung* estética de Schiller ratifica su vigencia y asume nuevas implicaturas en la ya denominada por Fulchignoni (1964) civilización de la imagen, además de adquirir una dimensión concreta en el entorno de las redes sociales. En el marco que atañe a esta investigación y de acuerdo con las teorías expuestas Instagram cumple los requerimientos exigibles a una herramienta al servicio de la *bildung* 2.0. Por un lado, como medio de difusión y comunicación de imágenes cuya interpretación y valoración artística variará en función de las identidades de los usuarios y, por otro, como espacio de representatividad global que posibilita el desarrollo individual y social de sus participantes en estructuras y redes culturales. Es decir, Instagram visibiliza las inquietudes y demandas de la colectividad a través de la experiencia vital que impregna las publicaciones de sus usuarios y de las cuales se infiere su percepción, concienciación e implicación social.

La funcionalidad de Instagram como asistente de la *bildung* virtual se fundamenta en los requisitos que definen la propia red social —red de contactos que permite a sus usuarios crear un perfil para interactuar a través de sus contenidos— y al carácter interpersonal, muy diversificado y especializado de los perfiles, lo cual le dota de la capacidad para generar reciprocidad y apoyo (Castells, 2016). Además, su elevada accesibilidad y su carácter pragmático han propiciado que Instagram se haya convertido en escaparate, espejo y reflejo de la realidad contemporánea, manifestándose como un potente instrumento para la construcción y el desarrollo de identidades comunitarias (Sánchez Castillo y Mestre Pérez, 2016).

Puesto que el corpus objetivo que motiva este artículo se circunscribe a la red social Instagram resulta pertinente vincular su análisis con la episteme del imaginario social, cuyo constructo conjuga la utilización de recursos para la exégesis y el estudio de la realidad social previo uso o aplicación de manera individual (Arribas, 2006). Esta conceptualización cumple con el solemne ritual que supone para la Generación Z crear su identidad digital —un perfil como usuario de Instagram—, esto es, construirse a sí mismo a partir de la actividad propia y ajena —publicaciones e interacciones— y del consumo de productos y servicios culturales —cuentas seguidas y seguidores—. Por tanto,

interpretar el ideario que sustenta las cruzadas de Lola Vendetta, exige conocer la caracterización cultural y cognitiva que colectiviza el movimiento feminista:

1) que apela a la solidaridad para promover o impedir cambios sociales; 2) cuya existencia es en sí misma una forma de percibir la realidad, ya que vuelve controvertido un aspecto de ésta que antes era aceptado como normativo; 3) que implica una ruptura de los límites del sistema de normas y relaciones sociales en el que se desarrolla su acción; 4) que tiene capacidad para producir nuevas normas y legitimaciones en la sociedad

(Sabucedo, Grossi y Fernández, 1999: 126–7).

La génesis del imaginario feminista comporta atributos cuya índole cultural pertenece a las dos esferas del ser: la social y la individual. La primera concierne a la identificación con comunidades y colectivos sociales que profesan la doctrina feminista, mientras que, la segunda, atiende al punto de vista particular de cada sujeto (Giménez, 2003). La lucha por la verdadera igualdad entre hombres y mujeres exige revisar la identidad objetiva y subjetiva atribuida a los géneros masculino y femenino a partir de rasgos físicos, sociales o simbólicos reconocibles e indisolubles de sus historias de vida (Lagarde, 2012). En este sentido, podemos sintetizar y ejemplificar los fundamentos de los estudios de género en tres categorías: 1) la construcción sociocultural de identidades, 2) la asignación de roles y espacios y 3) la diligente desigual de oportunidades.

Imagen 1. (Izq.) Construcción sociocultural de la violencia de género vinculada al amor romántico. (Drcha.) Reivindicación de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres



Imagen 2. (Izq.) Institucionalización de las relaciones afectivas, percepción y autopercepción de género. (Drcha.) Patriarcado y misoginia en el ámbito laboral



Por su parte, el paradigma del imaginario feminista de naturaleza hipertextual desdibuja las fronteras entre lo privado y lo comunitario; la convivencia entre ambas identidades —social o exoidentidad e individual o autoidentidad— (Hecht, 1993) propicia el desvanecimiento del yo en virtud de la colectivización de la cultura en el entorno digital. Sin embargo, «el acceso ubicuo y el internet de las cosas producen el encuentro de internet con el mundo físico en el que lo digital es una piel que cubre el espacio público, transformándolo a nivel físico, simbólico, relacional y político» (García Cantero, 2014). De acuerdo con esta última idea podemos afirmar que la interacción y la retroalimentación positiva entre los espacios de comunicación tradicionales y los insertados en el ciberespacio constituyen «un proceso cambiante en la evolución cultural e histórica que se co-construye socialmente en el continuo de la evolución individual del ser humano» (Braslavsky, 2003), el cual revierte positivamente en la cognición y, por ende, en la participación y divulgación del mensaje igualitario feminista.

5. RESULTADOS

El modelo de investigación cualitativa y las concomitancias entre los diseños aplicados —teoría fundamentada y estudio etnográfico— y dirigidos a la consecución de los objetivos marcados determinan la caracterización y exposición de los resultados. En este sentido, conviene aclarar que no nos encontramos ante variables o parámetros exactos, sino ante conceptos cuya esencia trasciende las mediciones inherentes a los estudios cuantitativos.

Desde su nacimiento en 2014 hasta hoy la identidad virtual de Lola Vendetta ha evolucionado con las denuncias y reivindicaciones que definen la cuarta ola feminista. Su naturaleza global, masiva e intergeneracional, así como la participación del género masculino en los intereses femeninos legitiman el carácter político del movimiento. De hecho, las redes sociales han incentivado la implicación de mujeres jóvenes cuya participación e interacción en el entorno virtual han servido de acicate para la difusión de

los principios que enarbola el feminismo y, en consecuencia, la creación de una comunidad con un ideario común y compartido (Cochrane, 2013).

Este es el contexto en el que Lola Vendetta comparte y combate con sus seguidores la violencia, las desigualdades y el trato discriminatorio con el que conviven a diario las mujeres ejercitando el empoderamiento femenino. Lola invita a las mujeres a desligarse de la complacencia inherente a su condición femenina, a redimirse de sus frustraciones sexuales y a liberarse de la búsqueda de la media naranja para encontrarse a sí misma en lo que ha denominado la *Re-evolución* femenina. Sin embargo, el alter ego de Raquel Riba Rossy es plenamente consciente de que la práctica de esta idea no revierte en la conceptualización de un nuevo feminismo si a este no le acompaña una nueva masculinidad. Lola se cuestiona que «tal vez haya llegado la hora de guardar la catana e intentar comprenderse», aplicar la *Respon-habilidad* o, lo que es lo mismo, abandonar las diferencias, confiar en la buena disposición del otro y responder con las habilidades que ambos han adquirido de acuerdo con las limitaciones y exigencias de su contexto social.

Esta vorágine de batallas y desacuerdos ha despertado cierto cansancio en la Lola más reciente, quien confunde la necesidad del autocuidado con una actitud descreída e incluso derrotista. El personaje se servirá de metáforas en torno a tres focos convertidos en mantras: el cuerpo, la mente y la tribu para exacerbar el autoconcepto y el autoconocimiento de manera casi terapéutica, lo cual repercutirá positivamente en las conexiones afectivas y emocionales, así como en el reconocimiento social entre los usuarios.

Las viñetas de Lola Vendetta ilustran la necesidad de una igualdad real y efectiva entre hombres y mujeres, lo cual exige como requisito básico la eliminación de las múltiples formas de violencia contra las mujeres —física, psicológica, sexual, económica o financiera—. Sin embargo, en el contexto de la sociedad contemporánea, existen varios temas cuyo calado y repercusión exigen una intervención política que consensue un marco legislativo sólido capaz de garantizar: la abolición de la prostitución, la penalización de la pornografía, la asistencia para el aborto legal y gratuito, la ampliación de los derechos de las familias en lo que compete a bajas parentales y cuidado de un menor, así como la imposición de medidas que termine con el mercantilización del cuerpo femenino derivado de los vientres de alquiler.

En este sentido, el discurso feminista se extiende, precisa e incorpora una evidente dimensión política que emana de un proyecto socialmente refrendado. El movimiento posee una sólida basa teórica desde el punto de vista historicista, no obstante, la conquista de derechos y libertades tan solo puede concretarse en la praxis política (McLuhan y Quenti Fiore, 1967). La irrupción en dicho espacio irradia de la voluntad de la comunidad, es decir, de la crítica surgida del pensamiento común, libre y voluntario. Ahora bien, conocer los preceptos teóricos de la igualdad de género, comprender el influjo de los estamentos que ejercen el poder e interactuar en consecuencia con nuestro entorno social requiere aplicar una teoría pragmática especificada en la práctica discursiva de la literacidad crítica (Freire y Macedo, 1989).

Si las habilidades para estructurar el pensamiento crítico y creativo y disponerlos para la acción competen a la experiencia política, el ejercicio de las prácticas sociales únicamente se comprende apegado a unos contextos y al constructo propio de las relaciones de poder que previenen al ejercicio del pensamiento, o dicho de manera más precisa, «la literacidad crítica se ocupa de la práctica social del lenguaje para pensar y actuar en la sociedad» (GREDICS, 2016).

Mientras que la literacidad aparejada a la práctica social es consustancial a una cultura concreta en un contexto explícito (Searle, 1998), en lo que atañe a la literacidad crítica, serán los axiomas ideológicos, el poder y la identidad los que vertebran la práctica

social de la lectura y escritura, sin embargo, «la capacidad para desarrollar un constante proceso cognoscitivo para pronunciar el mundo requiere que los hombres y las mujeres asuman un papel creativo y pensante ante su realidad» (Freire, 2004: 17). Raquel Riba Rossy parece ser muy consciente de esta necesidad y se sirve de su alter ego, Lola Vendetta, para evidenciar la significancia del vínculo entre la práctica social, el uso del lenguaje y el poder para incentivar, visibilizar y colectivizar la lucha feminista.

El calado de la nueva conciencia feminista recalca en la búsqueda y el reconocimiento individualizado del género como resultado de la práctica del espejo. La imagen devuelta describe la trayectoria vital de las mujeres desde lo personal a lo colectivo y faculta la valoración de las relaciones contextuales (Lagarde, 2000). Lola Vendetta representa a todas esas mujeres excluidas e invisibilizadas por el patriarcado cuya voz se expande y refleja al reconocerse en la de otras mujeres.

Instagram acumula las experiencias sociales ligadas al *habitus* digital (Bourdieu, 1998) de la Generación Z. Sin embargo, alimentar las prácticas colaborativas y participativas en el entorno virtual moldea y enriquece las rutinas de las relaciones sociales enmarcadas en el tú a tú (Rovira, 2016). La evolución y tendencia a la simetría de las acciones ejecutadas en los espacios personales y digitales impulsa nuevas fórmulas y modelos comunitarios cuyas concomitancias dilatan la cognición del ideario feminista compartido.

Imagen 3. Sororidad y la práctica feminista entre mujeres



El movimiento feminista gana espacios y celebra los lazos de apoyo generados en la propia comunidad, Los años de oscurantismo que albergaban un feminismo solitario han llegado a su fin con la colectivización de las experiencias feministas. Las vivencias de las mujeres cobran voz y abandonan el asilamiento para conquistar nuevos territorios que doten a la comunidad de un proyecto robusto en el cual arraigar los conocimientos que emanan de la construcción cultural de su imaginario. En la misma línea, cabe destacar que los principios que rigen el movimiento feminista manifiestan el compromiso de preservar los derechos adquirido y exigir las demandas pendientes, puesto que, de su consecución depende que la igualdad efectiva entre géneros sea una realidad.

La necesidad de contar historias y narrar desde la propia experiencia es inherente a la condición del ser humano. Y es que compartir lo vivido valida el recuerdo, desarrolla la empatía y desencadena la conexión de modelos identitarios (Gómez Ramírez y Reyes Cruz, 2008). Sin embargo, la comunicación en el entorno virtual especificada en las redes sociales concentra y entretiene «intercambios, hibridaciones y mediaciones dentro de un entorno donde confluyen tecnologías, discursos y culturas» (Scolari, 2008: 26). A colación de ambas premisas se desarrolla el concepto ciberfeminismo (Plant, 1992) derivado de la asociación entre los términos ciberespacio y feminismo. El perfil de Lola Vendetta en Instagram materializa el ciberfeminismo desde el punto de vista tecnológico y del soporte y, además, como recurso y acicate a disposición de la corriente feminista y de la legitimación del activismo político. Raquel Riba Rossy superpone en su alter ego «lo físico, lo simbólico y lo sociológico» (Braidotti, 2000: 9) para garantizar la significancia de los aspectos que conforman y moldean la idiosincrasia del feminismo contemporáneo:

Un feminismo transformador y eficaz políticamente tiene que construir un discurso y una praxis política equilibrada entre la lucha contra las estructuras patriarcales y la reflexión autocrítica. No debe descuidar la lucha contra el dominio masculino, pero tampoco debe rehuir los conflictos dentro del movimiento ni las contradicciones entre las condiciones materiales de los distintos grupos de mujeres.

(Cobo, 2019: 138)

6. ALGUNAS CONCLUSIONES

Instagram se descubre como la plataforma con mayor usabilidad y prestigio entre la Generación Z (Estudio Anual Redes Sociales, 2021). El eco de esta red social reverbera en el virtuosismo de la imagen a la par que potencia las motivaciones psicológicas y la interacción social «ineludiblemente ligada al desarrollo de habilidades tecnológicas, informacionales y una actitud activa en la red, participativa, abierta y colaborativa» (Giones-Valls y Serrat-Brustenga, 2010: 15). Su repercusión es especialmente reseñable entre los nacidos desde 1995 y hasta el 2012, quienes exploran con destreza el hábitat virtual para experimentar y construir su identidad digital a partir de «sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la autoasignación de un repertorio de atributos...» (Giménez, 2003: 9).

La resiliencia que caracteriza a los Z magnifica su ductilidad y acentúa sus capacidades acomodadas al entorno virtual. La codificación y decodificación de representaciones textovisuales constituye para lectoescritores y sensolectores una práctica vernácula cuyo proceso cognitivo se materializa en cinco tipos de lecturas (Ortega, 1999) —analítica-morfológica, analítica-sintáctica, sintética-semántica, crítica y emotiva—. La comprensión efectiva del tándem formado por los códigos textual y visual se resuelve al conjugar las interferencias entre fondo y forma y acertar las interpretaciones consustanciales a la experiencia personal y a las vivencias sociales compartidas. Esta perspectiva conceptualiza la *bildung* virtual como un proceso colaborativo en el que la identidad individual se funde y precisa en la voluntad colectiva de una determinada comunidad digital, en este caso, la *instagramer*. La mimesis entre identidad y cultura erigen los cimientos de este espacio de participación cuya capacidad de movilización política legitima el axioma feminista al advertir como

El sexismo es parte del patriarcalismo de nuestro mundo: inunda las filosofías las teorías científicas y las doctrinas religiosas más apreciadas y el sentido común, se difunde a través de las instituciones y los medios de comunicación, goza de

consensos en grados diversos y permea la mayor parte de la vida cotidiana y de nuestras biografías. Se transmite y ejerce cuerpo a cuerpo, persona a persona. ... El sexismo es contenido fundamental de la autoidentidad. Por eso las personas lo aprenden, lo internalizan lo adecuan y recrean: lo convierten en afectos, pensamientos, prejuicios y veredictos, en moral y norma de conducta, y en cristal para ver al mundo y a sus habitantes. El sexismo es pilar de la inquisición que cada quien lleva dentro.

(Lagarde, 2012: 25)

Dicha caracterización solo se comprende gracias al enfoque cualitativo, hermenéutico, centrado en la diversidad (Banch, 2000) y en el reconocimiento de los aspectos más significativos de las prácticas ya referidas, lo cual posibilita el diagnóstico de las representaciones sociales instauradas en el acervo cultural feminista. En este sentido no podemos negar la evidencia de que Instagram ha facilitado a este movimiento social un espacio seguro y sin fronteras en el que compartir inquietudes, expectativas y perspectivas desde la experiencia vivencial y diversa.

Esta lucha actualmente inmersa en su cuarta ola ha estructurado y consolidado su imaginario cultural en virtud de las identidades que conforman su comunidad virtual. Las viñetas protagonizadas por Lola Vendetta cuya autora, Raquel Riba Rossy, corrobora el retrato de los *instagramers Z* y revitaliza la motivación de las prácticas sociales aparejadas a las reivindicaciones feministas. Sus viñetas estimulan la conciencia que articula el pensamiento creativo y la episteme de la literacidad crítica entendidas como un

proceso dialéctico que sintetiza la relación existente entre conocimiento-transformación del mundo y conocimiento-transformación de nosotros mismos. Leer es pronunciar el mundo, es el acto que permite al hombre y a la mujer tomar distancia de su práctica (codificarla) para conocerla críticamente, volviendo a ella para transformarla y transformarse a sí mismos.

(Freire, 2004: 17)

Los postulados de Freire invitan a analizar y reflexionar sobre la importancia de ejercitar la toma de conciencia desde una perspectiva amplia, globalizadora e inclusiva. Esta práctica constituye uno de los grandes desafíos para la Generación Z, discernir y educar en la criba y verificación de la información para evitar una visión limitada, adulterada o estereotipada de la lucha por la igualdad. Es conveniente recordar y reconocer que Instagram es una plataforma poderosa como herramienta de difusión e instrumento al servicio del feminismo; así lo han demostrado campañas como #MeToo, #TimesUp o #NiUnaMenos, todas ellas asentadas sobre el principio básico de la solidaridad social.

La revisión y categorización de la obra de Raquel Riba Rossy engasta con el marco de los estudios de género y se proclama con un catálogo inmanente a la representatividad y visibilidad de las mujeres desde el entorno feminista. Así, Lola Vendetta lanza un mensaje de empoderamiento para liberar a las mujeres de los estereotipos de género, promover la libertad desde la diversidad de identidades y servir de tribuna para la construcción de comunidades feministas en línea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acebes, Belén y Ramón Montanera (2021). *Estudio Anual Redes Sociales 2021*. iAB Spain. <https://iabspain.es/estudio/estudio-de-redes-sociales-2021/>.

- Álvarez Ramos, Eva, Hugo Heredia Ponce y Manuel Romero Oliva (2019). «La Generación Z y las Redes Sociales. Una visión desde los adolescentes en España». *Revista Espacios*, 40 (20): 1–13. <http://hdl.handle.net/10498/21358>.
- Álvarez Ramos, Eva, Belén Mateos Blanco, Leyre Alejaldre Biel y Agustín Mayo-Iscar (2021). «El recuerdo y la emoción en la adquisición del hábito lector. Un estudio de caso». *Tejuelo*, 34: 293–322. <https://doi.org/10.17398/1988-8430.34.293>.
- Aravena, Marcela, Kimelman Eduardo., Micheli Beatriz, Torrealba, Rodrigo y Zúñiga, Javier (2006). *Investigación Educativa*. Universidad Arcis.
- Arribas, Luis (2006). «El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico». *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 5(1): 13–12.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción. Criterios y bases del gusto*. Taurus.
- Banchs, María. A. (2000). «Aproximaciones procesuales y estructurales al estudio de las Representaciones Sociales». *Papers on Social Representations*, 9, 3.1–3.15.
- Braslavsky, Berta (2003). «¿Qué se entiende por alfabetización?». *Lectura y Vida*, 24(2), 2–17.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos Nómades*. Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Casas, Patricia, Santiago Tejedor y Luis Miguel Romero (2018). «Micronarrativas en Instagram: análisis del storytelling autobiográfico y de la proyección de identidades de los universitarios del ámbito de la comunicación». *Prisma Social*, 20: 40–57.
- Cassany, Daniel (2013). «Leer literatura en la época de Internet». *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil*, 106-107: 35–41.
- Castells, Manuel (2004). *Estado, sociedad y cultura en la globalización de América latina con referencia a la especificidad chilena*. Foro de altos estudios sociales.
- Castells, Manuel (2009). *Redes de indignación y esperanza*. Alianza Editorial.
- Cobo, Rosa (2019). «La cuarta ola feminista y la violencia sexual». *PARAdigma. Revista Universitaria de Cultura*, 22: 134–138.
- Cochrane, Kira (2013). «La cuarta ola del feminismo». <http://www.lrmcidii.org/tag/kira-cochrane/>,
- Fellenz, Martín, R. (2016). «Forming the professional self: bildung and the ontological perspective on professional education and development». *Educational Philosophy and Theory*, 48: 267–283.
- Freire, Paulo. (2004). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. Siglo XXI Editores.
- Freire, Paulo. y Donald Macedo (1989). *Alfabetización. Lectura de la palabra y lectura de la realidad*. Paidós.
- Friedman, Thomas (2005). *La Tierra es plana. Breve historia del mundo globalizado del siglo XXI*. MR Ediciones.
- Fulchignoni, Enrico (1964). *La moderna civiltà dell'immagine*. A. Armando.
- Gabelas Barroso, José Antonio. y Marta Lazo, Carmen (2011). «Adolescentes en la cultura digital». En Estrella Martínez Rodrigo y Carmen Marta Lazo (eds.), *Jóvenes Interactivos. Nuevos modos de comunicarse*. Netbiblio: 3–5.
- García Cantero, Jaime (2014). «Ciborg-espacio: el espacio público e internet ubicuo. La transformación física, simbólica, relacional y política de la ciudad». *Telos*, 97: 27–33.

- Giménez, Gilberto (2003). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales.
- Giones Valls, Aina y Serrat i Brustenga, Marta (2010). «La gestión de la identidad digital. una nueva habilidad informacional y digital». *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 24. <https://dx.doi.org/10.1344/105.000001545>.
- Glaser, Barney & Strauss, Anselm. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press.
- Gómez Ramírez, Oralia, Reyes Cruz y Verónica Luz (2008). «Las jóvenes y el feminismo: ¿indiferencia o compromiso?». *Estudios feministas*, 16(2): 387–408.
- Grail Research (2011). «Consumers of tomorrow insights and observations about Generation Z». <http://goo.gl/7qYuWt>.
- GREDICS, Grup de Recerca en Didàctica de les Ciències Socials (2016). «Literacidad Crítica». Universitat Autònoma de Barcelona. <https://grupsderecerca.uab.cat/gredics/node/163>.
- Hecht, Michael L., Mary Jaque Collier y Sydney A. Ribeau (1993). *African-american communication. ethnic identity and cultural interpretations*. Sage Publications.
- Searle, John (1998). *Mind, language and society: Philosophy in the real world*. Basic Books.
- Kneepkens, E.W.E.M. y Rolf Zwaan (1994). «Emotions and literary text comprehension». *Poetics*, 23: 125–138.
- Lagarde, Marcela (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Horas y horas.
- Lagarde, Marcela (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Instituto de las Mujeres del Distrito Federal. <http://www.cotidianomujer.org.uy/sitio/pdf/ElFeminismoenmiVida.pdf>.
- Lomas, Carlos (1991). «La imagen. Instrucciones de uso para un itinerario de la mirada». *Signos. Teoría y práctica de la educación*, 1: 14–25.
- Mascó, Alejandro (2012). *Entre Generaciones. No te quedes fuera del futuro*. Temas.
- Megías Quirós., Ignacio y Elena Rodríguez San Julián (2014). *Jóvenes y comunicación. La impronta de lo virtual*. Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud.
- McLuhan, Marshall. y Fiore, Quentin (1967). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- Martínez Moreno, Eva M.^a (2016). «Claves teóricas para leer la literatura de la vanguardia histórica». *Ocnos*, 15 (2): 136–154. https://doi.org/10.18239/ocnos_2016.15.2.1012.
- Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Seix Barral.
- Moreira, Marco Antonio (2002). *Investigación en educación en ciencias: métodos cualitativos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Nielsen, Jakob y Hoa Loranger (2006). *Usabilidad. Prioridad en el diseño web*. Anaya.
- Oatley, Keith (1994). «A taxonomy of the emotion of literary response and a theory of identification in fictional narrative». *Poetics*, 23: 53–74.
- Ortega, Iñaki y Nuria Vilanova (2016). *Generación Z, el último salto generacional*. ATREVIA.
- Plant, Sadie (1992). *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age*. Routledge.
- Prades Oropesa, Mariona y Xavier Carbonell Sánchez (2016). «Motivaciones sociales y psicológicas para usar Instagram». *Communication Papers*, 5(9): 27–36.

- Riba Rossy, Raquel (2017). *Más vale Lola que mal acompañada*. Lumen.
- Riba Rossy, Raquel (2018). *¿Qué Pacha, Mama?* Lumen.
- Riba Rossy, Raquel (2019). *Lola Vendetta y Los Hombres*. Lumen.
- Riba Rossy, Raquel (2021). *Lola Vendetta. Una habitación propia con Wifi*. Lumen.
- Rovira, Guiomar (2016). *Activismo en red y multitudes conectadas comunicación y acción en la era de internet*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Sabucedo, José Manuel, Javier Grossi y Concepción Fernández (1998). «Los Movimientos sociales y la creación de un sentido común alternativo». En Benjamín Tejerina Montaña y Pedro Ibarra Güell (eds.).
- Sánchez Castillo, Sebastián y Rossana Mestre Pérez (2016). «Redes sociales y jóvenes universitarios: usos e identidad personal». *Opción*, 32(10): 696–714.
- Schroer, William (2008). «Generations X, Y, Z and the Others». *The Journal of the Household Goods Forwarders Association of America, Inc*, Vol. XL: 9–11.
- Scolari, Carlos. (2008). *Hipermediaciones*. Gedisa SA.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidación como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- Schiller, Friedrich (1999). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Anthropos.
- Siibak, Andra (2009). «Constructing the self through the photo selection - Visual impression management on social networking websites». *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 3(1): 1.
- Toffler, Alvin (1981). *La tercera ola*. Edivisión.
- Yepes, Natalia Estefanía e Iván Rodolfo Sierra (2018). *La identidad cultural, el estilo de vida y las prácticas de consumo*. Universidad Santo Tomás.



La voz interior y su relación cognitiva con la voz autorial en la narrativa contemporánea en español

The inner speech and its cognitive relation with authorial voice in contemporary narrative written in Spanish

VICENTE LUIS MORA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA¹
<https://orcid.org/0000-0002-2718-4685>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-05-26

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-10

RESUMEN: El objeto de este texto es analizar la conflictiva relación que se establece en algunas obras narrativas entre varias instancias: la presunta voz autorial, la presunta voz de resonancia del autor en el libro, por lo común desdibujada en un «tú» (Juan Goytisolo, Miguel Ángel Hernández) que no parece tener más horizonte referencial que el propio autor, y una «voz interior» a la que se escucha (cuya ascendencia en nuestra tradición literaria puede remontarse a *El Conde Lucanor*) y que puede confundirse, o no, con una de las voces anteriormente citadas. Tanto algunas técnicas narrativas como idearios semánticos vienen a complicar esas ecuaciones, como el monólogo interior, el uso de voces esquizoides, el dualismo alma-cuerpo, el juego con los paratextos o la aparición de elementos autobiográficos y autoficcionales. Pese a esas dificultades, el propósito del texto es explorar ese vínculo entre las voces internas y las autoriales en algunas obras narrativas contemporáneas escritas en castellano. Para ello, se propone la aportación terminológica del «neurotú», vinculado a la voz interior, que puede o no estar asociado a perspectivas autobiográficas y autoficcionales.

Palabras clave: narrativa, sujeto, voz interior, autoficción, autobiografía.

¹ Esta publicación es resultado de los proyectos PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) y PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

ABSTRACT: This text analyzes the raw tension within a variety of range of narrative works between different instances: the pretending authorial voice, the presumed resounding voice of the author inside the work —usually blurred in a *you* (Juan Goytisolo, Miguel Ángel Hernández) without any other reference but the author—, and a listened «inner voice» or «inner speech» which can be mistaken with any of the preceding voices —a inner speech already present in *El Conde Lucanor*—. Some narrative techniques and semantic ethos can obscure these equations, for instance: interior monologue, schizoid voices, paratextual games or the presence of autobiographic and autoficcional elements. Despite the problems, the aim is exploring this link between inner voice and authorial voice in some contemporary narrative works written in Spanish. By doing so, a terminological proposal is provided: the «neurotú» or «neuro-you», linked with the inner voice, which may, or may not, be linked to autobiographical or autoficcional perspectives.

Key words: narrative, subject, inner speech, autofiction, autobiography.

1. ANTECEDENTES: LA PLURALIDAD DE ENFOQUES Y PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS DE ESTUDIO SOBRE LA VOZ INTERIOR

Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mí se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?
José Ángel Valente (1998: 35)

Es bastante frecuente, como delata la inmensa bibliografía teórica o aplicada —entendiendo por esta última la compuesta por los testimonios publicados—, el hecho de preguntarse, o al menos hacerse consciente, de esa «voz» que oímos en el interior de nuestras cabezas. A poco que nos demoremos en pensar sobre ella, surgen varias preguntas con previsibles respuestas contradictorias: si esa voz nos «habla», ¿quién habla? Nuestro *yo*, ¿sería quien habla, o quien responde? ¿O somos ambas voces? Pero, si somos una sola entidad, si ese diálogo con la mujer o «con el hombre / que siempre va conmigo» (Machado, 1999: 151) es meramente *interno*, ¿qué sentido tiene dialogar, cuando podemos emplear el monólogo interior? Y aquí apenas comienzan las preguntas. Otras cuestiones que se han ido formulando desde diversas ramas del conocimiento son: ¿Esa «voz» *suen*a? ¿Se escucha, como un sonido, o es una estrategia del pensamiento para mostrarse de un modo reconocible? ¿Es visual, sería un *texto que se lee* dentro de nuestra mente? Si respondemos a esa voz mental, ¿lo hacemos con esa misma voz, o con *otra*? ¿Contestamos con un sonido, o con un texto? A la cuestión de si esa voz interna la poseen todas las personas, el psicólogo Charles Fernyhough responde en *The Voices Within* (2016) negativamente; en su opinión es muy habitual, pero no imprescindible que así suceda, y en ocasiones, más que voces, resultan ser más bien secuencias de imágenes, pero el propio autor reconoce que sus únicas fuentes de información son los testimonios de las personas entrevistadas a través del «self-report instrument» (Fernyhough, 2016: 20).

Que el fenómeno sea especialmente complejo, por la dificultad de acceso a la realidad material de esa voz dentro de la mente, no debe ser óbice para rendirse de antemano, porque en la esfera literaria la voz interior es un fenómeno abundante y que, como se verá, es empleado de continuo en momentos críticos de la narración de

personajes, o incluso como instancia narrativa, como narrador de la acción, por autores de primer nivel. Desde la conciencia de que volver la espalda y hacer caso omiso del fenómeno sería el mayor y más grave error metodológico posible, lo que urge es averiguar cómo se ha intentado explicar la voz interior desde diversas esferas y enfoques, en aras de buscar el modo más riguroso y plausible desde el análisis literario.

Como decimos, es normal que la literatura se haya fijado en este fenómeno del habla interna, porque es consustancial a la mente humana y constituye el modo mismo en que trabaja la consciencia durante la vigilia: «la internalización del lenguaje proporciona un procedimiento para dirigir y controlar el propio pensamiento, para atraer la atención sobre las ideas y para llevar a cabo nuestra propia introspección» (Elvira, 2020: 48–49), y resulta nuclear para el autoconocimiento (Wilkinson, 2020). Su aparición es constante, tanto que, según algunas estimaciones, «en promedio el ser humano habla consigo mismo de entre 600 a 1.000 palabras por minuto» (Nuño, 2022: 105). Lingüistas, filósofos, neurocientíficos y teóricos de la literatura se han acercado a la compleja realidad de la voz interior y, quizá más que aceptar una sola mirada, una sana —si bien exigente— interdisciplinariedad sería conveniente para abordar este asunto, como ya hicimos en nuestro primer acercamiento a este tema, limitado a la poesía contemporánea (Mora, 2020). Y lo primero que habría que puntualizar es que hay una duplicidad de codificaciones del fenómeno. Unas perspectivas consideran la voz interior como un monólogo, como algo que se *oye*, mientras que otras la conciben como un diálogo, algo a lo que puede responderse y con lo que se puede discutir.

Desde el punto de vista filosófico, el habla interior ha sido históricamente analizada como una *conversación*. Emilio Lledó, en un texto de 2002, «Logos y *theoria*», recuerda que, para Platón, «el fluido que corre «tras el hueso de nuestra mente» tiene la forma de diálogo» (2020: 67), y que ese diálogo es, por supuesto, de uno consigo mismo: «Teeteto: ¿A qué llamas tú pensar? Sócrates: Al discurso que el alma tiene consigo misma sobre las cosas que somete a consideración» (Platón, 1988: 272; esta reflexión del *Teeteto*, 189e, halla otro eco en *Sofista* 263). La potencia del pensamiento platónico explica que Kant, siglos más tarde, llegue prácticamente a la misma conclusión: «Pensar es *hablar* consigo mismo —los indios de Otahayte llaman al pensar el lenguaje del vientre—, por consiguiente, también *oírse interiormente*» (Kant, 2015: 130, énfasis del autor), y en su vertiente *daimónica* o *demónica* (Mora, 2021: 464) es detectable en *El nacimiento de la tragedia* (1872) de Nietzsche, o en novelas como *Entrevista a Mailer Daemon* (2007), de Doménico Chiappe. Frente a esa visión tradicional, el pensamiento contemporáneo, tanto desde algunas visiones filosóficas (Bar-On y Ochs, 2018; Wilkinson, 2020), como desde la neurociencia (Morin y Hamper, 2012; Perrone-Bertolotti, Rapin, Lachaux, Baciú y Loevenbruck, 2014), o la neuropsicología (Olés, Brinthead, Dier y Polak, 2020), se inclina más por una visión del *inner speech* —expresión inglesa con la que suele mencionarse el fenómeno— como algo que *se oye*, y a lo cual puede responderse o, más frecuentemente, no hacerlo. Todas las versiones expuestas pueden hallar sin dificultad correlatos literarios en algunas obras narrativas publicadas en español en España², cuyo análisis es el objeto de este trabajo.

Para vertebrar correctamente la metodología, debe hacerse constar que, si bien los textos literarios no pueden ser usados en una demostración científica, tal como si fueran experimentos de laboratorio regidos por las leyes de la ciencia, sí que cumplen la función de piezas de evidencia de hechos que, por su número o su importancia, pueden convertirse en piezas de convicción, en argumentos. Así lo apostillan el propio Immanuel Kant (2015:

² Con esta terminología queremos superar la tradicional escisión entre narrativas latinoamericanas y españolas, que responde a modelos de literaturas nacionales (Sarilo, 1996: 108–109) que no tienen demasiado sentido en un panorama subjetivamente transversal como el que aquí se presenta.

29) o Wilhelm Dilthey (1980: 215). El motivo es la estrecha y natural relación entre la escritura y el pensamiento, que no pocas veces presenta la primera como el antonomástico y principal resultado del segundo. Al hablar de la naturaleza de los pensamientos, la filósofa y narradora Iris Murdoch comenta: «por supuesto que, hasta cierto punto, puedo describirlos, puedo describir mi imaginaria o mencionar palabras que ‘hablan’ en mi cabeza» (2019: 92). Margaret Meek, por su parte, explica que «la escritura [...] nos permite circunscribir lo que sabemos y comprendemos, al plasmar nuestro monólogo interior en una forma de lenguaje que podemos inspeccionar, analizar» (2004: 42). Más adelante explica que la lectura es una forma de volver a ese discurso interior, que establece un «diálogo imaginario» (Meek, 2004: 64) con los textos leídos. Y, a veces, como veremos, las obras reproducen ese diálogo imaginario.

Una de las cuestiones más espinosas que suscita la voz interior es su conexión con la aporía del dualismo subjetivo. Vamos a examinarlo partiendo de una de las primeras manifestaciones en la literatura española: nos referimos al diálogo narrativo de una persona con su voz o psique interior materializada, como es tradicional en sociedades católicas antiguas, en la figura del alma, tal y como puede verse en la cuarta historia o *ejemplo* de *El Conde Lucanor*, «De lo que dixo un genovés a su alma, quando se ovo de morir». Escrita, como todas las de don Juan Manuel, sobre modelos anteriores —a los que siempre también supera técnicamente—, la breve historia presenta a un genovés rico que, sintiendo próxima la hora de morir, reúne en una estancia a toda su familia, amigos y a diversos testimonios de su fortuna material, y habla, «en manera de trebejo», esto es, a modo de burla, con su alma, de esta forma, recriminándole que quiera huir de él cuando tiene todo lo que en este mundo puede desearse: «—Alma, yo beo que tú te quieres partir de mí, e non sé por qué lo fazes...» (2019: 98). Hablar a la propia alma es un recurso literario inmemorial; bastará como mero ejemplo la conocida *Pítica* III de Píndaro: «Alma mía: no ambiciones la inmortalidad, y anhela solo aquello que esté a tu alcance» (2005: LXIV). Como se ha señalado, a lo largo de la historia «los conceptos *alma* y *espíritu* ganaron primero un contenido religioso ausente en sus antecedentes grecolatinos, y luego lo han ido perdiendo, dentro del proceso histórico general de secularización» (Mora, 2020: 469), hasta que esos términos se han ido diluyendo (Pauen, 2009: 151) en lo que hoy denominamos conciencia o consciencia, términos que el *DLE* presenta como sinónimos, con ligeras variantes éticas para el primer caso. El problema es que, filosófica y cognitivamente, el sustantivo *alma* apela a un dualismo cartesiano ya superado, que escindía un «cuerpo» físico de un «alma» intelectual e inmortal, en cuyos límites residiría también la capacidad intelectual. Es decir, según la visión dualista la inteligencia y el conocimiento no formarían parte del cuerpo humano, aporía que desde hace siglo y medio rebaten todas las ramas de las diversas ciencias que abordan estas cuestiones. No obstante, la riqueza simbólica que producen en la literatura las oposiciones de conceptos han permitido una especie de *estado de pervivencia excepcional* del dualismo en la literatura contemporánea, que puede detectarse, como veremos, en algunos antagonismos tan infundados científica y filosóficamente como eficaces en el plano discursivo. El motivo es que el yo humano se puede inventar o *inventarse*, porque tal propósito —inventar— late en la médula de la mente literaria: «el escritor de ficción, de aquel siglo o de cualquier otro, nunca dejará de ser un hombre imaginativo» (Benet, 1973: 144). Pero, para abordar los casos concretos de aparición de las voces narrativas interiores, es necesario escalar un paso en la metodología, y aproximarnos a la nada sencilla cuestión de sus diversos estatutos narratológicos.

2. CARACTERIZACIÓN NARRATOLÓGICA DE LA VOZ INTERIOR

2.1. PLANTEAMIENTO

Admiro a quienes afirman que una voz interior les invade y les dicta, casi a contrapelo, los versos inmortales y los magníficos epítetos. Aunque he estado atento al menor murmullo, creo no deberle a esa intrusa ni siquiera un sustantivo.

Alejandro Rossi (1997: 48)

Que los personajes de novelas y cuentos aparezcan enzarzados en conversaciones —o discusiones— sostenidas con su voz interior tiene todo el sentido, porque esa es la manera natural en que trabaja nuestro cerebro a la hora de desarrollar lo que la filosofía conoce como *actitudes proposicionales* —toma de decisiones, deliberación, capacidad para formarse juicios o adoptar propósitos, etcétera—, tratándose de uno de los estados más altos de conciencia. Javier Elvira (2020: 41) recuerda que para Carruthers (1998) y otros autores todos esos procesos, por su importancia, requieren de lenguaje interno, que la literatura *externaliza*. Ese proceso de externalización de los discursos es una cuestión también presente desde antiguo, porque tiene evidentes conexiones con las artes de la retórica. Por ejemplo, en una antigua preceptiva, *Sobre lo sublime* (s. I.), Longino apunta que el cambio de tercera a segunda persona es una técnica de estilo muy eficaz; tras citar varios ejemplos, pregunta al lector —empleando, inteligentemente, el mismo recurso retórico que analiza—: «¿Te das cuenta, compañero, cómo adueñándose de tu alma la lleva a través de esos lugares y convierte el oír en un contemplar? Todo este tipo de alocuciones dirigidas a las personas mismas sitúan al oyente en medio de la acción misma» (Longino, en Demetrio y Longino, 1979: 190). Seguramente por ese motivo, Wilhelm Meister cambia de tercera a segunda persona inopinadamente en uno de sus parlamentos interiores:

—Otra vez estoy aquí —dijo Wilhelm— en la encrucijada entre las dos mujeres que se me aparecieron en mi juventud. Una de ellas no me parece tan horrible ni tan magnífica la otra. Sientes un impulso interno que te induce a seguir tanto a una como a otra y de ambos lados son muy fuertes las inclinaciones externas como para que te resulte imposible decidir.

(Goethe, 2000: 351)

No siempre la aparición de una voz interior en un texto narrativo va ligada al uso de la segunda persona, pero, como se verá, es bastante frecuente porque uno de los efectos narratológicos de uso de la segunda persona como voz narrativa, según Vallés Calatrava, quien sigue a Mignolo (1978), es quebrar la identificación entre el yo del narrador y el del personaje, de forma que «el sujeto de la enunciación —narrador— se dirige a un oyente en el enunciado (*yo-tú*), sea este narratario, personaje, lector o desdoble del mismo narrador» (Vallés Calatrava, 2008: 225); ese último caso es bastante frecuente, según se verá luego.

Aunque nuestro análisis se centra en un aspecto muy concreto —recreaciones narrativas *explícitas* de la voz interior, no remedos o imitaciones de la misma, como sucede en el llamado «monólogo interior»—, conviene comenzar por lo más abstracto e ir concretando de forma descendente. Por ese motivo, partimos de una terminología marco amplia, propuesta por la profesora Carmen López López en su interesante monografía sobre el «discurso interior» en la obra del prosista Javier Marías. A juicio de Carmen López, el término «discurso interior» supone «una categoría más amplia que monólogo interior, por cuanto engloba distintos procedimientos y mecanismos discursivos para mostrar la interioridad en la novela» (López López, 2021: 1). En la

primera parte de su libro, la autora recoge otros términos de interés, como el «concepto de endofasia (Cohn 1978; Aznar Anglés 1996), que en su sentido etimológico alude a la producción de un discurso *dentro* o *en el interior del personaje*» (López López, 2021: 5). Más adelante entra en la rigurosa elucidación del monólogo interior, que no es objeto de nuestro análisis, por varios motivos: primero, porque es una imitación de un flujo de conciencia, y aquí nos interesa la *reproducción explícita y consciente* de la aparición de una voz interior, que dialoga con otra, o con el propio autor; en segundo lugar, porque, como se deduce de la brillante novela *De los otros* (2016), de Mariano Peyrou, el monólogo interior ni es monólogo ni es interior: sucede con él lo que Jean-Pierre Cometti apunta sobre la escultura de Rodin llamada precisamente *La voz interior*: «Al contrario, en *La voz interior* no hay nada que no esté dado en la superficie. Aquí la *interioridad* es plenamente *exterioridad*; aquí el pensamiento se ofrece por entero en su anatomía» (Cometti, 2010: 36). Unamuno ya lo había apuntado en *Niebla* (1914): «cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos» (Unamuno, 1994: 280). Un ejemplo de esta exterioridad del monólogo puede apreciarse en *Los enamoramientos* (2011) de Javier Marías, donde la protagonista, amparándose en una patología mental, entremezcla pensamientos internos y externos: «además de figurarse los suyos propios, María Dolz imagina pensamientos ajenos, chispazos mentales e incursiones en conciencias ajenas» (López López, 2021: 9), con lo cual hablamos de una conciencia que *navega* entre otras, transmitiendo Marías narrativamente el resultado del procedimiento. Un proceder que revela esa naturaleza plural de lo que suele presentarse como individual, sin serlo³.

Lo que nos interesa es un fenómeno similar, pero con caracteres por completo distintos: la brusca incomodidad o la extrañeza que sienten algunos personajes narrativos cuando descubren una voz interna y cómo deben lidiar desde entonces con ella, con algunas variantes. Y, en esta dirección, Carmen López añade una afirmación que sí parece operativa para toda escritura que pretenda reflejar una voz interior a los posibles lectores: [...] el discurso interior aborda un doble reto: tiene que resultar convincente para el lector, situando la experiencia estética en la inmersión en un *pensamiento privado*, ensimismado, no enunciado y no destinado a comunicar más que la experiencia íntima del sujeto. Sin embargo, ha de lograr una comunicación con el lector por medio de un discurso auto-comunicativo a través de una cierta ilusión de intimidad.

(López López, 2021: 6)

Y es aquí, en el instante de *poner voz* a lo íntimo, donde podemos entroncar con la metodología tradicional de la teoría literaria a la hora de enfocar esta cuestión: su relación con la lingüística y la psicología, donde Piaget, Bajtín y «Voloshinov –o Bajtín, escribiendo bajo el nombre de su discípulo como seudónimo–» (Mora, 2020: 466) realizaron diversos acercamientos a principios del siglo XX que crearon una base semiótica de la que podemos tomar herramientas de trabajo. Por ejemplo, Bajtín cita un pasaje de *Tierras vírgenes* (1876) de Iván Turguénev, donde uno de sus personajes

³ Otro claro ejemplo de *exterioridad interior*, entresacado de la novela de José S. de Montfort, *Fin de fiestas* (2014): «Camino por entre los carriles vacíos y el percutir en el cemento de los tacones de mis propios zapatos me produce un razonamiento inquietante: “no estás solo, Pascual”, suena –o quiero que suene– una voz en mi cerebro. Y sigo caminando, mientras esa voz –una voz de mujer, nasal, ¿Mari Nieves?– sigue retronándose en la glotis, “no estás solo Pascual”, como si la voz mental de mi pensamiento forzara a mi propio aparato de resonancia a que la expectorara.» (2014: s/p). En todos estos procesos, la mente acaba interiorizando los discursos exteriores, reproduciendo el proceso natural de aprendizaje infantil del lenguaje.

intenta acallar su voz interior, para explicar a continuación que es un recurso habitual de la narrativa dar eco al monólogo interior del héroe, su «habla interna, pero transmitida por orden del autor, *con preguntas provocadoras del autor y con reservas irónico-desenmascaradoras*», para evitar la rigidez del estilo indirecto, mecanismo que «permite conservar las estructuras expresivas del monólogo interno de los héroes, ese cierto no acabar de decir y la inestabilidad, características del discurso interno» (Bajtín, 1989: 136–137). Se produce así la generación de un mecanismo de control *técnico* de la dicción interna, que, a su vez, es en sí mismo un mecanismo cognitivo de control de los bucles interiores de pensamiento, según Andy Clark (1999: 257). Bajtín, como recuerdan Mora (2020: 466) y Carmen López (2021: 3), volverá a estudiar la naturaleza dialógica de la voz interior de los personajes al analizar la poética narrativa de Dostoievski, especialmente en *Crimen y castigo* (1866). En estos supuestos, donde el monólogo interior queda sustituido por el *diálogo interior*, que goza de manifestaciones interiores, si bien hasta las narrativas experimentales del siglo XX no encontrará una formulación digamos explícita y desnuda de sus procedimientos.

2.2. MODALIDADES

Toda novela es un diálogo interior.
(Bernard Groethuysen, 2020: 466)

Con apoyo en los cinco tipos de diálogos internos estudiados por los neuropsicólogos Olés, Brinthead, Dier y Polak (2020), sintetizados por Díez Ruiz y Martínez Morán (2021), podríamos extraer cinco marcos narrativos de reproducción del diálogo interior: el de identidad autocuestionadora; el de apoyo motivacional, que puede ser con uno mismo, o con personas de respaldo cuya conversación se imagina, creando una especie de estilo indirecto libre interno; el diálogo obsesivo o compulsivo, sostenido mientras se intenta hallar una salida, o una solución a un problema; el diasociativo o de escisión, que genera una discusión interior entre dos posturas encontradas y, por último, el diálogo interior colectivo o social, caracterizado por el «self-talk about people's future and past social interactions» (Olés, Brinthead, Dier y Polak, 2020: 4), así como nuestro lugar y desempeño en nuestros entornos próximos y profesionales.

La libertad imaginativa de los escritores ha creado alguna modalidad más, por ejemplo las voces narrativas utilizadas por los novelistas Mario Cuenca en *Los hemisferios* (2014) y Alberto Chimal en *La torre y el jardín* (2012), que llegaban a la vez, por coincidencia poligenética, a una misma imagen: la de un espacio dotado de voz propia, una voz propia cuyo género no era ni femenino ni masculino. Un tercer caso es el de Javier Avilés, quien utiliza en su novela *Un acontecimiento excesivo* (2016) una voz narrativa similar, descrita cuando el narrador, en un guiño autorreferencial, examina una película cuyo título es *Un acontecimiento excesivo*: «A todo lo cual hay que añadir una monótona voz en *off* que unas veces parece pertenecer a un narrador externo, otras a uno de los personajes, otras a nadie», añadiendo: «Una voz de hombre o de mujer o de niño incluso artificial, indistinta y aleatoria» (Avilés, 2016: 68–69). Este tipo de voces interiores, caracterizadas por no tener un sexo concreto, son un fenómeno que parece propio de nuestra época, y que en cierta medida puede estar relacionado con esa voz interior *en off* que oímos en nuestra cabeza.

2.3. DISTINCIÓN RESPECTO A OTRAS VOCES, EN ESPECIAL LAS VOCES ESQUIZOIDES

Mi voz interior necesita urgentemente un logopeda.
Javier Puche (2019: 34)

No todas las voces interiores son equivalentes, algunas vienen de formas alteradas de la conciencia. El escritor francés Antonin Artaud, por ejemplo, reconocía en *El ombligo del limbo* cómo una de las cosas que más le torturaba de su problema de trastorno de personalidad era la imposibilidad de «responderse a sí mismo» (2019: 194) dentro de «ese diálogo dentro del pensamiento» (2019: 222) cuya existencia interior no dudaba en reconocer. Tales casos, y otros derivados de otras patologías mentales, no son equivalentes a la voz interior *normal* que describimos en este trabajo. En consecuencia, no conviene confundirla, por ejemplo, con las *voces interiores* que suelen escuchar los personajes esquizofrénicos (Sampson, 2006: 85–95), como sucede por ejemplo en *Lengua de orangután* de Iván Humanes: «Las voces interiores, las denominaban los criminalistas. Sabía que “esas voces” podían hacer que uno cogiese un cuchillo sin querer o incluso votar a la derecha» (2015: 49). Otros ejemplos serían la polifonía de voces interiores alteradas de Celso Castro en *astillas* (vgr., 2011: 29), o el personaje de Matías en la novela de David Pascual *Gordo de Porcelana* (2021: 151), o el de Alberto en el relato «Biografía» (2021) de Fernanda Ampuero. También habría que apartar las voces de los «amigos imaginarios», como la Belaundia Fu con la que habla y juega Marta, la protagonista de *Los nombres propios* (2021) de Marta Jiménez Serrano.

Un caso particular puede ser el de la novela de Andrés Ibáñez *Nunca preguntes su nombre a un pájaro* (2020), donde nos hallamos ante una poderosa voz interior que fluye en un espacio intermedio entre el diálogo mental, la enajenación y una elocución que podríamos denominar *mítica*, una especie de médium gracias al cual el personaje de la novela escucha los *daimon* del lugar, las fuerzas o dioses telúricos presentes en la zona en la que vive (véase Ibáñez, 2020: 49, 56–57, 65, 157).

2.4. SUPUESTOS Y MODALIDADES

En la mayoría de las ocasiones, la voz interior aparece en un personaje a cuyos pensamientos accedemos, bien gracias al estilo indirecto, o al estilo indirecto libre; en el primer caso se nos notifica que el personaje *oye* su voz interna, mientras que, en el segundo, como lectores *la escuchamos con los ojos* directamente. Un ejemplo del primer caso vendría constituido por esta línea de Benjamín Jarnés en *El profesor inútil* (1926): «El galán enmudece, para escuchar su voz interior, mientras suena el parlamento de la dama» (2007: 50). Un claro ejemplo del segundo caso es este párrafo de Mariano Antolín Rato:

Y si bien consideraba que todos los problemas del mundo los provocaban las personas que no sabían quedarse en una habitación, también era consciente de que si uno se quedaba demasiado en casa, terminaba por oírse una voz, quizá interna, que decía: ‘Hay que sacar la basura, ¿no ves que el cubo ya está lleno?’

(Rato, 1999: 108)

No es la única ocasión en que el escritor asturiano ha empleado el recurso; en su última novela, *La suerte suprema* (2022), el narrador intradieético, Rafael Lobo, la emplea en estilo directo:

[...] Y presto atención a una voz interior que me dice:
-No te detengas ahora que ya has encontrado con quien compartir una soledad donde tantas veces piensas [...] —Y añade íntimamente como de cerebro a cerebro—: Emprende la marcha.

(Antolín Rato, 2022: 44)

En los tres casos citados, nos encontramos, según la enumeración de modalidades apuntada más arriba, con diálogos de apoyo, de corte instruccional o motivacional, dirigidos a tareas de refuerzo del comportamiento. Pero en otras ocasiones los narradores aprovechan la fuerza expresiva del diálogo interior definido como «ultraneurótico» por Borja Bagunyà (2022: 447) o como «compulsivo» por Díez Ruiz y Martínez Morán (2021), que «se relaciona con el debate interno de problemas y situaciones difíciles», algo que podemos encontrar en *El cazador* (1967) de Javier Tomeo o en *La mirada* (1987) de José María Guelbenzu. Un ejemplo claro podemos verlo en María, la protagonista de la novela de Pablo Gutiérrez *Cabezas cortadas* (2018), quien habla en segunda persona consigo misma a lo largo de toda la novela, como una confesión personal; en ocasiones María se apela bajo diversos calificativos y epítetos, en algún caso explícito como éste: «chica del reflejo, escúchame: tu padre, ellos fueron los culpables de todo, los culpables de que se convirtiera ser una mujer que piensa demasiado [...]» (Gutiérrez, 2018: 18). La compulsividad de ese diálogo sostenido es un modo de ir buscando soluciones a sus conflictos a través de otro conflicto, la *intradiscusión* permanente. Por último, el personaje de Esperanza en *Los que escuchan* (2023), de Diego Sánchez Aguilar, soporta los insultos y objeciones continuas de su voz interior *intradiscutidora*.

No son infrecuentes los diálogos pertenecientes al primer grupo, identitarios, que suponen ahondamiento en el propio yo y se ubican en escenas narrativas de corte meditabundo y solitario. Un ejemplo de Javier Moreno en *Null Island* (2019): «Interrumpido el inútil diálogo con mi cuerpo me quedo a solas con mi conciencia. Monólogo. Me abandono al ritual previo al sueño» (2019: 14). De hecho, la soledad es una característica esencial de este tipo de diálogo interior, en tanto que otras modalidades de voces interiores pueden aparecer también mientras los personajes hablan con otros caracteres, como hemos visto en los casos de Jarnés y Antolín Rato.

Pueden apuntarse otras menciones de interés que se han publicado o han tenido difusión en España, como la novela de Darío Jaramillo *La voz interior* (2006), un monumental tratado narrativo sobre la subjetividad, donde Bernabé, el protagonista, utiliza los diarios, la correspondencia y textos apócrifos de Sebastián Uribe, un escritor fallecido, para intentar vertebrar su identidad. O los casos de Edmundo Paz Soldán («Quién soy yo, preguntó una voz desde dentro de ella», 2014: 313), Verónica Gerber («Se sentía raro escuchar mi voz fuera de mi cabeza», 2015: 127), Heriberto Yépez («aquella voz [...] salía directamente de su mente, era una voz interna suya», 2005: 200), Eduardo Rabasa (2015: 284) o Pedro Mairal («vos quisiste ser médico alguna vez y quedaste por el camino me susurró la tribuna contraria, el coro griego que siempre viaja conmigo», 2017: 24). Vivian Abenshushan replica al «coro» interior de Mairal con su asamblea: «Nueva tensión al interior de la asamblea que discute continuamente en mi cerebro» (Abenshushan, 2019: 40), una visión que sanciona, por cierto, la neurociencia, que en algunos casos da por científicamente riguroso el verso de Whitman «contengo multitudes» (Eagleman, 2013: 129). En estos últimos textos citados, así como en el de Rabasa, nos hallamos ante la modalidad de «diálogo social», donde la toma de decisiones de cara a una futura actuación en el seno del colectivo social o familiar recalca una de las

principales funciones del cerebro: la de *simulador*. Algo, evidentemente, muy ligado a la escritura de ficción⁴.

Respecto al diálogo interior de tipo «disociativo», en su novela *El lugar de la espera* (2019), Sònia Hernández explora diversas posibilidades narratológicas dentro de la obra, alternando la voz elocutoria en primera persona con un *nosotros* que también había utilizado Isaac Rosa en *La habitación oscura* (2013). En cierto momento, dentro de uno de los diálogos que tiene la voz narradora con otras «partes» de ese «nosotros», se expone esta idea:

—Recuerda que Samuel Beckett decía que la segunda persona revelaba la existencia de la voz.

—Sí, la voz propia que se manifiesta para dirigirse al otro. La voz dirigida al otro para huir del pensamiento propio. Esquizofrenia. Pero tampoco quiero hablar de eso. Es complicado. Busquemos realmente un tema posible para esta conversación. Para construir algo sólido. La voz del otro para huir del propio pensamiento.

(Hernández, 2019: 21)

Como respondiendo a esa última frase, en una novela anterior, *Los Pissimboni* (2015), Sònia Hernández había establecido la voz de otro, en concreto de *otra*, para lograr el efecto de disociación:

Apretó los dientes, sabía que su pensamiento le estaba castigando. No reconocía la voz que había estado hablando en su interior sobre la posibilidad de formar parte de los habitantes del Pueblo. Había sido una voz ajena a su mundo. Normalmente, la voz que resonaba en su mente para describir las imágenes que habían de ocupar su imaginación era la de su madre»

(Hernández, 2015: 51).

En este último de caso, las modalidades disociativa y social se adjuntan en una síntesis conceptual brillante, que produce un vibrante efecto en la construcción del personaje. Estos juegos entre interioridad y exterioridad de la psique del personaje, también visibles en la María Dolz de Javier Marías antes citada, revelan hasta qué punto quienes narran tienen presente la maleabilidad proteica de la enunciación subjetiva. Otro ejemplo sería la voz interior «boicoteadora» que escucha y sufre la protagonista del relato «Lúnula y Violeta» (1981), de Cristina Fernández Cubas. Una variante de esta indefinición de la identidad es la que cultiva la narradora Liliana Colanzi, que refleja el correlato de la circulación del tiempo y del cuerpo en el espacio de la ficción en un relato mutante como «Charco»; en el texto, la autora persigue la migración dimensional de la identidad del protagonista, un joven que se ve poseído por el impulso asesino de un indio metaco que poco a poco se ha ido introduciendo en su cerebro: «¿Quién sos? Por qué te has alojado en mí, le hablé. [...]. También quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad, dije» (Colanzi, 2017: 84).

Pero la voz interior narrativa tiene una modalidad especialmente relevante en la narrativa en castellano, cuya singularidad y sub-modalidades, así como su relación con la figura autorial, nos animan a tratarla por separado.

⁴ Dos variantes de esta voz que simula posibles voces ajenas y establece un diálogo productivo con ellas podrían ser la del narrador que imagina las reacciones del lector —visible, por poner dos ejemplos, en *Jacques el fatalista* (1785) de Diderot, o en *Si una noche de invierno un viajero* (1979) de Italo Calvino—, o la del autor de un artículo académico que, mientras lo redacta, anticipa las previsibles reprimendas de los pares ciegos que le examinarán. Como recuerda Monika Fludernik (2009: 31), la novela de Calvino es también un ejemplo de narrativas en segunda persona, o, como ella las denomina, *you-texts*.

3. RELACIÓN DE LA VOZ INTERIOR CON LA FIGURA AUTORIAL

Nuestra famosa voz interior no es muchas veces otra cosa que la expresión vanidosa de un pseudo-yo que no admite ni la renuncia ni que uno se reconozca por lo que es en realidad y que, finalmente, haciendo uso de todas las astucias de la vanidad [...] intenta atarnos a la sobreestimación fatal de nosotros mismos.

Max Frisch (1990: 379)

3.1. VOZ INTERIOR Y VOZ AUTORIAL

Las en ocasiones denominadas «literaturas del yo» (Utrera Torremocha, 2015: 1) sufren de una compleja naturaleza híbrida, que en ocasiones imposibilita un acercamiento categórico. Por lo común, se distingue lo autobiográfico —amparado por el «pacto autobiográfico» (Lejeune, 1975) de veracidad (memorias, autobiografía, etc.)— de aquella prosa en la que se ha injertado algún tipo de ficción, como las «novelas del yo» que Manuel Alberca (2007) divide en tres tipos: la autoficción, la novela autobiográfica y las escrituras autobiográficas ficticias. Sin embargo, la primera parte de la ecuación, la autobiográfica, no resulta ser tan sencilla, porque la idea de una «veracidad» libre de cualquier rastro de ficción en una obra introspectiva o retrospectiva es insostenible, tanto desde el punto de vista cognitivo-neurocientífico —por la reelaboración y el «redondeo» de los hechos pasados que el hipocampo produce continuamente en la memoria, según apuntan Damasio, 2000: 130 y Eagleman, 2017: 33)—, como desde la teoría de la literatura (De Man, 2007; Eakin, 1985; Villanueva, 1993; Mora, 2016), o desde el propio ejercicio autobiográfico (Begoña Méndez, 2022: 200). Por ese motivo, quizá sea más interesante hablar de *intensidades* o *gradientes* de presencia autorial en las obras, y, a los efectos de este artículo, establecer qué relación puede haber entre la «voz autorial» y la «voz interior narrativa» de algunas obras, en las que late una tensión que no es identitaria ni distanciada, sino que parece buscar un punto intermedio y borroso entre lo veraz y lo ficticio, donde la relación entre autor y narrador o personaje es deliberadamente fluctuante.

Para ello puede ser útil examinar un ejemplo. El narrador José Ángel González Sainz, en su libro híbrido entre ensayo, autobiografía y diario *La vida pequeña. El arte de la fuga* (2021), dedica el apartado o capítulo 35 a «Las voces interiores». Aunque emplea conscientemente el equívoco término de «alma», es reveladora la correspondencia tejida entre las voces internas que componen esa alma, el lenguaje encarnado o incorporado y la subjetividad resultante: «En buena medida, cada uno es la relación que mantiene con sus voces interiores, su intento de darles esquinazo y o la costumbre de la escucha —o de su según y cómo—. A continuación, critica cómo el ruido contemporáneo se introduce en la cabeza y nos distrae de las voces, impidiéndonos poner atención y escucharnos. «Pero [...] las voces están ahí al acecho, en ocasiones cuando queremos y las llamamos y en otras [...] cuando ellas quieren. Son nuestra mayor compañía», añade, con un interesante matiz de *veracidad*, «deseada o indeseable, verdaderas o muchas veces falsas, publicitarias o propagandistas, o de pobres diablos majaderos, pero con nosotros van», y asevera, con eco clásico, «a donde vamos, vienen aunque sea en ausencia» (González Sáinz, 2021: 119). En la página siguiente las anuda a la memoria y a la imaginación, y defiende que en esas voces «liban donde pueden y como pueden, el yo consciente pues y el subconsciente», entonando diversos tonos y modalidades de acierto, desde voces calderonianas hasta otras vulgares, y a veces «no son más que viento» (2021: 120). Y acaba en términos que, a estas alturas, podemos ver integrados en una especie de red histórica y conceptual: «Cuando más ‘yo’ soy es cuando más atento estoy a mis voces interiores; también cuando más atento estoy a quienes

atendieron a sus voces interiores», aceptando González Sáinz que pueden mezclarse en ellas «la memoria, algún enredo incluso de esta con la imaginación, o bien vienen de los libros, de la voz que viene en silencio en los libros de otras voces interiores» (2021: 121).

Esta superposición de ecos es muy interesante, pues presenta nuestras voces internas como reverberación de las voces interiores poderosas de otros, de las otras personas y sus voces, tal y como éstas aparecieron materializadas en sus libros. De nuevo, por tanto, estaríamos ante un diálogo de la ya apuntada modalidad «social», con la diferencia de que aquí no es un personaje quien establece el diálogo, sino el propio autor.

Otro ejemplo aclaratorio, procedente de una novela contada desde una primera persona autoficcional, sería *Bilbao-New York-Bilbao* (2010), de Kirmen Uribe: «Pero una voz interior me revelaba que ese cuadro era importante, que sería una pieza fundamental en la novela que estaba escribiendo» (2010: 13). Al ser el propio Uribe quien nos habla, se genera una especie de marco narrativo interno de segundo grado, que podríamos relacionar, como lo hace Arnaud Schmitt (2015) dentro de sus estudios cognitivos sobre autoficción, con los marcos mentales del científico y especialista en simulación neuronal Marvin Minsky. El resultado de incluir voces interiores dentro de una novela autoficcional sería una estrategia recursiva que emplea la *mise en abyme* en lo subjetivo, igual que las novelas metaficcionales la usan en sus niveles diegéticos.

Algo similar sucede cuando en otra novela que rompe los límites entre lo personal y lo ficcional, la innovadora *8.38* (2019) de Luis Rodríguez, el debate surge precisamente sobre la capacidad de establecer límites subjetivos entre los diferentes marcos de voz: «¿Soy capaz de reconocer mi voz interna, la que me da la impresión que oigo cuando leo en silencio?» (Rodríguez, 2019: 87). En todos estos supuestos el gradiente o intensidad autorial es muy fuerte; quien lee no puede despegar la voz narrativa de la autorial, por lo que sucede algo parecido a la lectura de prólogo, donde, con independencia de que el autor enmascare su voz, la correlación con su personalidad real es muy fuerte y directa (Arroyo Redondo, 2014: 70).

3.2. EL *NEUROTÚ* NARRATIVO Y SU RELACIÓN AUTORIAL CON LAS ESCRITURAS AUTOBIOGRÁFICAS Y AUTOFICCIONALES

La relación entre voces autoriales y voces interiores tiene una conformación especial en aquellos supuestos donde su estructura dialogada se recalca mediante el uso del «tú». Así justificaba el narrador francés Michel Butor por qué había elegido la segunda persona para llevar el peso narrativo de *La Modification* (1957):

El «él» nos deja en el exterior, el «yo» nos hace entrar en el interior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus clisés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo. Este es el motivo de que a veces se introduzca en la obra un representante del lector, de esta segunda persona a la que se dirige el autor: aquel a quien se cuenta su propia historia.

(Butor, en Baquero Goyanes, 2001: 128).

Pero en algunas ocasiones ese *tú* no es representante del lector, sino del autor, quien comparece enfrascado en una conversación interna o en una discusión consigo mismo. Tanto en la escritura ficcional como en la autobiográfica el uso de la segunda persona tiene su anclaje en sus poderosas funciones de atribución gramatical: «la interacción cara a cara, sea en términos imperativos o indicativos» (Gomila, 2002: 125), pues desde el punto de vista lingüístico implica *encarar* a una persona, aunque esa persona sea una misma, o uno mismo, según los casos. Como se vio en los ejemplos de

Goethe y Longino, lo que denominaríamos *neurotú*, en tanto uso de la segunda persona para expresar el diálogo interno, persigue, por un lado, distanciarse para evaluar mejor los propios sentimientos; por otro, genera una tensión que busca llevar al lector a reconocer una intimidad en conflicto o discusión íntima⁵. Sus funciones, en consecuencia, podrían ser las siguientes:

1. Dramatúrgica: poner *en escena* el pensamiento, o el propio yo.
2. Expiatoria, juzgadora: cuestionar el yo sentándolo en el banquillo mental, en clave acusatoria. Ahora lo veremos en el caso de Juan Goytisolo.
3. Aclarativa: esta función la menciona Rosa Romojaro en sus dietarios: «Quizás emplear algo de 2.^a persona en los diarios de la novela», añadiendo: «Este *tú* que yo uso tiene carácter aclarativo, como para enseñar a alguien –a uno mismo– lo que está sucediendo [...] un intento de ayuda para que el *yo* discierna más fácilmente» (Romojaro, 2021: 50).

En nuestra literatura contamos con una voz canónica donde podrían encontrarse varias formas de empleo del *neurotú*: la obra narrativa de Juan Goytisolo, tanto la autobiográfica, como la novelesca, como la autoficcional —Goytisolo, de hecho, se adelantó con *Juan sin tierra* (1975) en dos años a la presunta refundadora del género, *Fils* (1977), de Serge Daubrovsky—. Los juegos identitarios son una constante en la obra de Goytisolo (Vauthier, 2012: 147–162), y la «disociación gramatical» que en ocasiones le lleva en el mismo párrafo al «tránsito de la tercera persona del singular a la segunda y, finalmente, a la primera» (Aguinaga, 2005: 34), es una característica de su discurso narrativo (Romero, 2016). Además, varios de sus libros están escritos en segunda persona, constituyendo una de sus marcas autoriales características; es significativo que en el seminal y autocrítico artículo «Literatura y eutanasia», incluido en *Furgón de cola* (1967), el autor apuntara esta como una de las causas de la pobreza literaria española de la época: «Encastillados en el imperfecto de indicativo y en la primera o tercera persona del singular no hemos explorado hasta ahora las inmensas posibilidades de la sintaxis» (1976: 93); casi parece anunciar que la segunda persona es una de las posibilidades de búsqueda, y eso hará el autor desde *Señas de identidad* (1966). Algo muy significativo, porque muestra que el uso del diálogo interior *puede ser, per se, una marca autorial*. Para Goytisolo, la de la voz interior es una cuestión evidente y explícita, que no solo emplea, sino sobre la cual reflexiona abiertamente, a partir de la prosodia: «La música de las palabras me dicta lo que pongo por escrito y, en vez de creador, me siento el amanuense de una voz interior, pero desconocida» (2005: 21). Si aquí nos pone el autor en la vía de la voz interior como trasunto de la musa o inspiración (Benet, 1973: 40; Rosa Montero, 2022: 302), en otros supuestos se abrirá a realidades muy distintas y autocuestionadoras.

Esa segunda persona, como el propio Goytisolo reconoce, ha sido muy tratada y relacionada con otros temas, pero el propio autor, en el «Prólogo» al tercer tomo de sus obras completas se encargó de mostrar su filiación cernudiana:

Se ha escrito mucho sobre el empleo del *tú* desdoblado por el protagonista y no creo que influyeran en él las incursiones en el campo de la lingüística y la poética que inicié por aquellas fechas. Su origen, como advirtió Jaime Gil de Biedma, se remonta más bien a su magistral empleo por Luis Cernuda, a quien leí

⁵ El acto de encararse para verbalizar un conflicto queda claro en estas líneas del diario de Sylvia Plath, frustrada por la indiferencia de Ted Hughes, su marido, hacia su obra literaria: «Tengo que intentar escribir los poemas. NO LE ENSEÑES NINGUNO A TED. A veces siento que me paraliza: su opinión es demasiado importante para mí.» (en Montero, 2022: 241). Resulta más representativo de la gravedad del conflicto el cambio a la segunda persona verbal que el uso de las mayúsculas.

intensamente a comienzos de la década de los setenta y sobre el que escribí un par de ensayos incluidos luego en *El furgón de cola*.

(Goytisolo, 2006: 16)

Para Goytisolo, el trabajo intelectual siempre tiene una parte de destrucción —en la línea, según Ricardo Senabre (1971: 5), de Luis Martín Santos—, pero la primera víctima es el propio autor, el yo, que resulta analizado desde un punto de vista implacable. Goytisolo es consciente de la voluntad autodestructiva del yo, como apuntase en un artículo de 2004, «Fe de erratas»:

El yo es una adición de yos que se superponen sin borrarse: soy barcelonés, he sido parisiense; soy marrakchí, he sido neoyorquino; soy español, a menudo sin ganas [...] Admisión de errores, tachaduras, enmiendas, cambios de rumbo: una lucha sin fin. Si el libro de una vida es un texto tipográfico compuesto de un indeterminado y aleatorio número de páginas, habrá que leerlo en mi caso con precaución e incluir en él, prudentemente, una melancólica fe de erratas.

(Goytisolo, 2004: 14)

Su implacable autoanálisis le llevó en ocasiones a permitirse severos juicios también sobre otras personas, como también hiciera Jesús Pardo en su *Autorretrato sin retoques* (1996), pero buena parte de su energía destructiva la volcó sobre sí mismo, precisamente empleando la segunda persona, bajo la cual se amparaban él mismo, como en sus libros más autobiográficos, o personajes de peripecia vital muy parecida a la suya, como *Makbara* (1980), *Paisajes después de la batalla* (1982) —descrita por su autor como una «seudoautobiografía grotesca» compuesta mediante «distintas personas verbales con que se presenta al personaje» (en Pereda, 1982)—, *La cuarentena* (1991) o *La saga de los Marx* (1993), donde largas tiradas en segunda persona, alternadas con otros registros, producen en el lector estar acompañando a una introspección dialogada y un replanteamiento formal con su correlato ético; así, para Llored (2021: 293), el juego entre el yo y el tú de Goytisolo se hace en contraposición al *nosotros* nacionalista y al *ellos* antagónico —extendiendo la alteridad que ya Benveniste (1994: 181) señalase respecto al eje de pronombres yo y tú—. Basta leer la obra de no-ficción de Goytisolo, en especial sus artículos y libros de viajes, para verificar que algunos hechos aparecen, ligeramente alterados o difuminados, en sus libros. De modo que el *neurotú* con el que están escritos apela a una discusión interna, a la conversación consigo mismo desde una voz interior convertida en narradora con la que discutió, ferazmente, durante décadas.

Otro ejemplo de *neurotú* es la segunda persona que suele utilizar el narrador Miguel Ángel Hernández para la escritura de sus diarios, tanto los que publicase en *La Verdad* de Murcia con el título de «Tiempo por venir», como los ya recogidos en libro. El autor se enfrenta consigo mismo y (se) comenta las lecturas que va realizando y los pequeños sucesos que va viviendo. Sobre esta estrategia anota Manuel Alberca: «Hernández concibe el uso de la segunda persona como la manera más fácil de abrir la intimidad y de interpelarse a sí mismo» (2020: 19), añadamos que desde una perspectiva distanciada y a veces crítica, algo de lo que el propio autor es consciente: «Quizá por eso decides escribir en segunda persona. Por eso y porque de este modo te resultará más fácil exponerte ante los demás. Una manera de salvaguardarte, un modo de poner distancia» (2015: 15). Eso explica que cuando Hernández afronta la escritura de *El dolor de los demás* (2018), un libro presentado en su contracubierta como una «novela», «a medio camino entre el thriller policíaco y la confesión autobiográfica», lo estructure dividido en pequeños subapartados donde se alternan la segunda y la primera persona. El *neurotú* se reserva a los luctuosos recuerdos del pasado que conforman la base del argumento, que

se viven en presente —«Han entrado en la casa de la Rosario, dice tu padre desde la habitación de al lado, han matado a la Rosi y se han llevado al Nicolás» (2018: 13) es la frase con que se abre la novela—, y la primera persona, ubicada en el presente, relata mediante el pretérito el proceso de investigación sobre aquel crimen de uno de sus amigos de juventud, que el narrador quiere esclarecer. En este caso, se invierte el proceso de Goytisolo y la voz interior no es la que reflexiona introspectivamente, sino la voz de la memoria, la que va relatando en un asfixiante y veloz presente la brutalidad de los acontecimientos, para transmitir al lector que el autor, en cierta forma, *sigue allí*, afectado postraumáticamente por la vivencia de los hechos en un momento clave de la formación de su personalidad. Será entonces la primera persona la que capitule y recapitule en las partes monologadas, y abra la experiencia al análisis, con la excepción del último fragmento (2018: 304–305), donde la segunda persona une cronológicamente el hecho acaecido a los dieciocho años y la escritura del libro en el presente de 2017, en que se redacta la novela, tejiendo una sinopsis vital telegráfica que nos hace comprender la importancia de la historia para el autor. El resultado de este proceder es la evidencia del vínculo clarísimo, irresoluble, entre la voz interior que dialoga en segunda persona con el yo del autor, y el corolario de que la figura autorial de Hernández, en puridad, es *la suma* de esas dos voces. De hecho, pese a ser presentado como novela, la veracidad histórica de los hechos narrados y la asociación indisoluble de Hernández con el narrador del libro le ha causado algunos efectos «pragmáticos» tras la publicación del libro que el autor ha comentado en sus presentaciones posteriores.

4. CONCLUSIONES

En los días previos a su muerte las voces de su cabeza se fueron ausentando con discreción.

Benito Romero (2022: 23)

Una voz que no es la mía pero que llevo dentro y me resulta familiar, me dice que abra los ojos.

Daniel Jándula, *Tener una vida* (2017: 7)

La escritura supone siempre una configuración y una reconfiguración de la personalidad, donde el habla interna y la externa son manifestaciones de lenguaje subjetivamente performativo, un lenguaje que hay que *precisar* por escrito: «Para Rousseau, entonces, su “yo verdadero” es diferente del yo que se muestra en la conversación con los demás, y requiere de la escritura para suplir los signos equívocos de su habla» (Culler, 2014: 21). La consciencia generalizada de la psique humana de que una o varias voces bullen en la articulación misma de su pensamiento tiene un sentido aún más profundo para quienes escriben, por cuanto tienen meridianamente claro que esa voz o esas voces también vertebran su pensamiento literario, su escritura de creación: «uno se pasa la vida discutiendo con los demás, pero sobre todo, y encarnizadamente, con ese interlocutor implacable, ubicuo e insomne –uno mismo» (Cercas, 1998: 12). En tales condiciones, es lógico que, coincidiendo con los movimientos estéticos más atentos a la interioridad del sujeto y su relación con una nueva configuración del discurso, ya desde el Romanticismo, pero especialmente desde principios del siglo XX, esas voces interiores salten a la novela y puedan funcionar como herramientas narrativas o como recursos para caracterizar psicológicamente a los personajes. Una mujer descrita en un relato de Fernanda Ampuero confiesa: «Fue también la primera vez que pensé en que tendría que vivir conmigo, una voz cansona, teatrera, insistente, toda mi vida» (2021: 36).

A lo largo del artículo hemos examinado la compleja realidad de la voz interior, hemos realizado aproximaciones cognitivas a sus funciones, se han planteado diversas

modalidades y regímenes de funcionamiento narrativo, y se han explorado varios ejemplos, con la finalidad de enfatizar hasta qué punto su aparición en un relato, especialmente cuando se presenta bajo la forma de la segunda persona verbal, es un vehículo óptimo para generar tensión con la figura autorial. Como apunta Luis Bravo, el autor de un texto «es el que conoce más de cerca la intención del mismo; porque ha oído el tono de la voz interna en el proceso de gestación, porque su oficio pasa por darle ritmo y voz a su criatura de lenguaje» (Bravo, en Mistrorigo, 2020: 24). La voz espejeada, es, en consecuencia, un trasunto de la voz propia, de la que se tuvo alguna vez durante el proceso de escritura, lo que tiene un claro hilo conductor con la autoría, especialmente en los casos de altas intensidades de la figura autorial —autobiografías y autoficciones—, según hemos analizado en relevantes supuestos extraídos de la narrativa contemporánea escrita en castellano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abenshushan, Vivian (2019). *Permanente obra negra*. Sexto Piso.
- Aguinaga, Luis Vicente de (2005). *La migración interior*. *Abecedario de Juan Goytisolo*. Consejo Nacional de Cultura.
- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo*. Biblioteca Nueva.
- Alberca, Manuel (2020). «¿Vivir o escribir? Los diarios de Miguel Ángel Hernández». *Clarín. Revista de nueva literatura*, 145: 17–20.
- Ampuero, Fernanda (2021). *Sacrificios humanos*. Páginas de Espuma.
- Antolín Rato, Mariano (1999). *La única calma*. Alfaguara.
- Antolín Rato, Mariano (2022). *La suerte suprema*. Pez de Plata.
- Arroyo Redondo, Susana (2014). «El diálogo paratextual de la autoficción». En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana / Vervuert.
- Artaud, Antonin (2019). *Las intermitencias del ser*, Francisco González Fernández (ed.). KRK Ediciones.
- Avilés, Javier (2016). *Un acontecimiento excesivo*. Rango Finito.
- Bagunyà, Borja (2022). *Los puntos ciegos*. Malastierras.
- Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*, ed. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (2001). *Estructuras de la novela actual*. Castalia.
- Benet, Juan (1973). *La inspiración y el estilo*. Seix Barral.
- Benveniste, Émile (1994). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI.
- Carruthers, Peter (1998). «Thinking in language? Evolution and a modularist possibility». En *Language and Thought. Interdisciplinary Themes*, ed. Peter Carruthers y Jill Boucher. Cambridge University Press.
- Castro, Celso (2011). *Astillas*. Libros del Silencio.
- Cercas, Javier (1998). *Una buena temporada*. Editora Regional de Extremadura.
- Clark, Andy (1999). *Estar ahí. Cerebro, cuerpo y mundo en la nueva ciencia cognitiva*. Trad. Genís Sánchez Barberán. Paidós.
- Colanzi, Lilian (2017). *Nuestro mundo muerto*. Eterna Cadencia.
- Cometti, Jean-Pierre (2010). «Rodin y *La voz interior* o la anatomía del pensamiento». *La balsa de la Medusa*, 2: 25–36.
- Culler, Jonathan (2014). *Breve introducción a la teoría literaria*. Austral.
- Damasio, Antonio (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Editorial Andrés Bello.
- De Man, Paul (2007). *La retórica del romanticismo*. Akal.

- Demetrio y Longino (1979). *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*. Ed. y trad. José García López. Gredos.
- Díez Ruiz, Fernando y Pedro César Martínez Morán (2021). «Por qué hablar con uno mismo ayuda a salir adelante en tiempos de pandemia». *The Conversation*, 08/02/2021. <https://theconversation.com/por-que-hablar-con-uno-mismo-ayuda-a-salir-adelante-en-tiempos-de-pandemia-154699>.
- Dilthey, Wilhelm (1980). *Introducción a las ciencias del espíritu*. Alianza Universidad.
- Dorit Bar-On y Jordan Ochs (2018). «The Role Of Inner Speech In Self-Knowledge». *Teorema: Revista internacional de filosofía*, XXXVII(1): 5–22.
- Eagleman, David (2013). *Incógnito. Las vidas secretas del cerebro*. Anagrama.
- Eagleman, David (2017). *El cerebro. Nuestra historia*. Anagrama.
- Eakin, Paul John (1994). *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Megazul.
- Elvira, Javier (2020). *La inteligencia verbal. El lenguaje como reforzador cognitivo*. Visor Libros
- Fernández Cubas, Cristina (1981). *Mi hermana Elba*. Tusquets.
- Fernyhough, Charles (2016). *The Voices Within*. Profile.
- Fludernik, Monika (2009). *An Introduction to Narratology*. Routledge.
- Frisch, Max (1990). *No soy Stiller*. Seix Barral.
- Gerber Bececci, Verónica (2015). *Conjunto vacío*. Almadía.
- Goethe, Johann Wolfgang von (2000). *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. Miguel Salmerón. Cátedra.
- Gomila, Antoni (2002). «La perspectiva de segunda persona de la atribución mental». *Azafea. Revista de Filosofía*, 4: 123–138.
- González Sainz, José Ángel (2021). *La vida pequeña. El arte de la fuga*. Anagrama.
- Goytisolo, Juan (1976). *Furgón de cola*. Seix Barral.
- Goytisolo, Juan (2004). «Fe de erratas», *El País*, 27/11/2004, 13–14.
- Goytisolo, Juan (2005). *Obras completas I. Novelas y ensayo (1954-1959)*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Goytisolo, Juan (2006). *Obras completas III. Novelas (1966-1982)*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Groethuysen, Bernard (2020). «Epistemología del sueño». En *Poder del sueño. Relatos antiguos y modernos*, ed. Roger Callois. Atalanta.
- Gutiérrez, Pablo (2018). *Cabezas cortadas*. Seix Barral.
- Hernández, Sònia (2015). *Los Pissimboni*. Acantilado.
- Hernández, Sònia (2019). *El lugar de la espera*. Acantilado.
- Hernández, Miguel Ángel (2015). *Presente continuo. Diario de una novela*. Editorial Balduque.
- Hernández, Miguel Ángel (2018). *El dolor de los demás*. Anagrama.
- Humanes, Iván (2015). *Lengua de orangután*. Editorial Base.
- Ibáñez, Andrés (2020). *Nunca preguntes su nombre a un pájaro*. Galaxia Gutenberg.
- Jándula, Daniel (2017). *Tener una vida*. Candaya.
- Jaramillo, Darío (2006). *La voz interior*. Pre-Textos.
- Jarnés, Benjamín (2007). *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, Domingo Ródenas de Moya (ed.). Fundación Santander Central Hispano.
- Jiménez Serrano, Marta (2021). *Los nombres propios*. Sexto Piso.
- Kant, Immanuel (2015). *Antropología*. Alianza.
- Lledó, Emilio (2020). *Fidelidad a Grecia*. Taurus.
- Llored, Yannick (2021). «Don Julián, de Juan Goytisolo, después de la “reivindicación”». *Cauce. Revista internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 44: 279–296.

- López López, Carmen María (2021). *El discurso interior en las novelas de Javier Marías: los ojos de la mente*. Brill.
- Machado, Antonio (1999). *Poesías completas*, Manuel Alvar (ed.). Austral.
- Mairal, Pedro (2017). *La uruguaya*. Libros del Asteroide.
- Manuel, Don Juan (2019). *El Conde Lucanor*. Alfonso I. Sotelo (ed.). Cátedra.
- Meek, Margaret (2004). *En torno a la cultura escrita*. Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, Begoña (2022). *Autocienciaficción para el fin de la especie*. Hurtado & Ortega.
- Mignolo, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Crítica.
- Montero, Rosa (2022). *El peligro de estar cuerda*. Seix Barral.
- Montfort, José S. de (2014). *Fin de fiestas*. Suburbano Ediciones.
- Mora, Vicente Luis (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2016)*. Iberoamericana / Vervuert.
- Mora, Vicente Luis (2020). «Voz interior y dialogismo cerebral en la poesía española contemporánea». *Studi Ispanici*, XLV: 461–480.
- Moreno, Javier (2019). *Null Island*. Candaya.
- Morin Alain y Breanne Hamper (2012). «Self-Reflection and the Inner Voice: Activation of the Left Inferior Frontal Gyrus During Perceptual and Conceptual Self-Referential Thinking». *The Open Neuroimaging Journal*, 6: 78–89.
- Murdoch, Iris (2019). *La soberanía del bien*. Ed. Andreu Jaume. Taurus.
- Paz Soldán, Edmundo (2014). *Iris*. Alfaguara.
- Perrone-Bertolotti, Marcela, Lucile Rapin, Jean-Philippe Lachaux, Monica Baciú, y Hélène Loevenbruck (2014). «What is that little voice inside my head? Inner speech phenomenology, its role in cognitive performance, and its relation to self-monitoring». *Behavioral Brain Research*, 261: 220–239.
- Nuño, Sihara (2022). *La filtración de la luz*. Chamán Editores.
- Olés, Piotr K., Thomas M. Brinthaup, Rachel Dier y Dominika Polak (2020). «Types of Inner Dialogues and Functions of Self-Talk: Comparisons and Implications». *Frontiers in Psychology*, 11(227): 1–10.
- Pascual, David (2021). *Gordo de Porcelana*. Temas de Hoy.
- Pauen, Michael (2009). «Autocomprensión humana, neurociencia, y libre albedrío: ¿se anticipa una revolución?». En Francisco J. Rubia (ed.), *El cerebro: avances recientes en neurociencia* (pp. 135–152). Editorial Complutense.
- Pereda, Rosa María (1982). «Juan Goytisolo: “Paisajes después de la batalla es mi primera novela de humor”», *El País*, 16/11/1982. https://elpais.com/diario/1982/11/16/cultura/406249210_850215.html.
- Peyrou, Mariano (2016). *De los otros*. Sexto Piso.
- Píndaro (2005). *Odas: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. UNAM.
- Puche, Javier (2019). *Línea de fuego*. Renacimiento.
- Rabasa, Eduardo (2015). *La suma de los ceros*. Pepitas de Calabaza.
- Rodríguez, Luis (2019). *8.38*. Candaya.
- Romero, Benito (2022). *Una galaxia imperfecta*. La Isla de Siltolá.
- Romero, César (2016). «Prosa no común», *Diario de Sevilla*, 10/04/2016. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Prosa-comun_0_1015998750.html.
- Romero, Rosa (2021). *Puntos de fuga (Cuaderno de Alemania)*. Renacimiento.
- Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Seix Barral.
- Rossi, Alejandro (1997). *Manual del distraído*. Círculo de Lectores.
- Sampson, Anthony (2006). «La alucinación verbal y el lenguaje interior». *Revista Colombiana de Psiquiatría*. XXXV(1): 85–95
- Sarlo, Beatriz (1996). *Instantáneas*. Ariel.

- Schmitt, Arnaud (2015). «La autoficción y la poética cognitiva». En Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Iberoamericana / Vervuert.
- Senabre, Ricardo (1971). «Evolución de la novela de Juan Goytisolo», *Reseña*, 41: 3–5.
- Unamuno, Miguel de (1994). *Niebla*, Mario J. Valdés (ed.). Cátedra.
- Uribe, Kirmen (2010). *Bilbao-New York-Bilbao*. Seix Barral.
- Utrera Torremocha, María Victoria (2015). Autobiografía. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*.
http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/A.
- Valente, José Ángel (1997). *Notas de un simulador*. La Palma.
- Vallés Calatrava, José R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana / Vervuert.
- Vauthier, Bénédicte (2012). «Preliminares y estudio de crítica genética». En Bénédicte Vauthier (ed.), *Juan Goytisolo, Paisajes después de la batalla* (pp. 15–188). Universidad de Salamanca.
- Villanueva, Darío (1993). «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía». En José Romera et alii (eds.), *Escritura autobiográfica*. Visor.
- Wilkinson, Sam (2020). «The Agentive Role of Inner Speech in Self-Knowledge». *Teorema. Revista internacional de Filosofía*, 39(2): 7–26.
- Yépez, Heriberto (2005). *A.B.U.R.T.O.* Editorial Sudamericana.



Borges y Bioy Casares: sus colaboraciones literarias a la luz de la estilometría

Borges and Bioy Casares: their literary collaborations in light of stylometric analysis

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID¹
<https://orcid.org/0000-0002-3074-2414>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-08-22

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-14

RESUMEN: El presente artículo se propone examinar las colaboraciones literarias de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares bajo el nombre de Honorio Bustos Domecq, empleando para ello la estilometría o estilística computacional. En primer lugar, se abordan los datos conocidos acerca de los cuatro títulos vinculados a dicho nombre (en dos de ellos, H. Bustos Domecq funciona como heterónimo, como impostura literaria, mientras que en los otros dos lo hace como autor interpuesto, y la impostura ya ha sido desvelada ante los lectores). A continuación, se aplica *stylo* para identificar los rasgos de escritura de Borges y Bioy Casares a partir de un corpus de obras indubitadas (obras de Bioy, por una parte, y de Borges, por otra), y se comparan con los textos dubitados (los creados en colaboración), a fin de comprobar que se identifican correctamente las manos. Posteriormente, mediante la función *rolling classify*, se examinan las obras conjuntas, y se detecta la intervención de cada uno de los autores en los cuatro títulos.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Honorio Bustos Domecq, escritura colaborativa, heteronimia, estilometría.

¹ Esta publicación es resultado de los proyectos PID2019-104215GB-I00 (Fractales: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI) y PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033/.

ABSTRACT: The aim of this paper is to consider those literary collaborations created by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares and published under “Honorio Bustos Domecq” name. Computational stylistics or stylometry is the methodology we are using. First, informations about their collaborative works are settled: Honorio Bustos Domecq is an heteronym in two books, but its role is reduced to a fictional author in the other two. Then, stylo is applied to a corpus of undoubted works (both Borges’ and Bioy’s), and to a doubted corpus (works by Bustos Domecq). It allows us to identify the writing hands and habits. After that, we will compare each one of Bustos Domecq’s works with the undoubted corpus, so that collaborative procedures will be enlightened, and we will be able to identify each writer’s intervention.

Key words: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Honorio Bustos Domecq, literary collaborations, heteronyms, stylometry.

1. INTRODUCCIÓN. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pese a la “muerte del autor” proclamada por los postestructuralismos, pese a la actualidad de fenómenos literarios como la escritura no creativa, la literatura apropiacionista o la autoría difusa del llamado *netlore*, la cultura contemporánea continúa asociando obra y autor, e identificando a este con un individuo cuya biografía, rasgos de personalidad e incluso imagen constituyen también una realidad textual –o más precisamente, peritextual– inseparablemente unida la obra y su recepción entre los lectores. Así, la obra sigue siendo concebida en buena medida de una manera romántica, como expresión de un genio creador, y este se corresponde con una persona concreta, hombre o mujer. Las excepciones (las publicaciones anónimas o bajo seudónimo, la heteronimia y la creación colectiva) son apreciadas justamente en función de esa idea de autoría individual que se resiste, con poderosa inercia, a dejar de ser central; por ende, las obras escritas en colaboración se sitúan en los márgenes, y la atención que la crítica les dispensa es anecdótica, en consonancia con la categoría de divertimento o experimento a la que los propios autores participantes suelen relegarlas (Laffon y Peeters, 2006: 7–8).

Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se conocieron en 1931 o 1932. Borges, nacido en 1899, tenía entonces algo más de treinta años, Bioy quince menos. Sus colaboraciones literarias comenzaron pocos años después, primero elaborando conjuntamente la publicidad de «un alimento más o menos búlgaro» (Bioy, 2006: 28) – sin duda, la cuajada que se elaboraba y comercializaba en La Martona, empresa láctea de la familia de Bioy, y cuya publicidad aparecerá en la revista *Destiempo*, una de las primeras colaboraciones de los dos amigos escritores.

Esta revista, fundada en 1936, tendrá únicamente tres entregas, pero en ella se manifiesta ya el gusto de los dos escritores por las imposturas y la creación de falsas personalidades literarias: en los créditos de la publicación aparece como secretario y único responsable de la misma Ernesto Pissavini, a quien no se le conoce ninguna otra publicación ni actividad cultural, y que podría ser el mismo Pissavini ordenanza de Adolfo Bioy Domecq, padre del escritor, o más bien una invención literaria que le toma prestado su apellido al ordenanza. De la revista surgiría, además, un sello editorial homónimo, operativo entre 1937 y 1938 (Sabsay-Herrera, 1998).

Los tres números de *Destiempo* son hoy objetivo de los coleccionistas, pero contamos con la descripción de Sabsay-Herrera (que incluye un listado de las contribuciones) y con los índices y una introducción a cargo de Sebastián Hernaiz para la página web del Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Los colaboradores de los tres números, entre los que están Xul Solar, Macedonio Fernández o Silvina Ocampo, «pertenecen al círculo de amigos de Borges y de Bioy, lo que le otorga a la revista un carácter ‘privado’» (Sabsay-Herrera, 1998: 109). Los escritos de ambos bajo la firma de Bustos Domecq también discurrirán a menudo por el cauce de las bromas de acceso restringido al círculo de amistades.

A lo largo de sus tres números, *Destiempo* mantendrá una sección titulada «Museo», donde se reúnen versos, pasajes de prosa o citas de autores sumamente heterogéneos (pasajes de *Moby Dick* junto a versos de Sor Leonor de Ovando, citas de *La rebelión de las masas* al lado de extractos de los *Versos sencillos* de Martí, etcétera). Tal y como su título declara, la sección tiene la pretensión de ser una cámara de las maravillas, y estas obedecen al criterio de los dos antólogos. La disparidad de los textos y la evidencia de que el capricho es la única pauta para la selección son precisamente lo que la hace fascinante para sus autores (y, podemos añadir, para los lectores). Esta sección será recuperada, tras el final de *Destiempo*, para *Los Anales de Buenos Aires*: aparecerá sin firma responsable en el número 3 (marzo de 1946), pero a partir de entonces (número 4, abril de 1946) lo hará bajo la firma de B. Lynch Davis, otra invención literaria que esconde a Borges y Bioy².

El tiempo pasado juntos y una forma semejante de concebir la literatura, la creación y el disfrute de la lectura y la escritura, llevan a ambos autores a compartir no solo juicios sobre obras ajenas, sino también ideas y argumentos, como embriones de posibles relatos o películas³. Los diarios de Bioy nos ofrecen numerosos testimonios de todo ello (algunos ejemplos pueden encontrarse en Bioy Casares, 2006: 28, 29, 108, 109, 335–336, 655, 974, 1057, 1133, 1235, 1936, 1266, etcétera).

² La sección «Museo» se mantuvo, ya con la firma de B. Lynch Davis, hasta el número 11 (diciembre de 1946). La sección amparó algún otro juego de identidades autoriales, y se recuperó como epígrafe integrado en *El hacedor*, donde incluirá seis textos ya aparecidos en *Los Anales de Buenos Aires* (atribuidos a autores apócrifos) más uno nuevo, «In memoriam J.F.K.» (Sabsay-Herrera, 1998: 114).

³ Borges y Bioy colaboraron juntos en cuatro guiones cinematográficos. *Los orilleros*, escrito a finales de los años 30, no fue filmado hasta 1975, bajo la dirección de Ricardo Luna, que también participó en el guion. En 1969 concluyen la escritura de *Invasión*, un nuevo guion, en el que intervino Hugo Santiago, que dirigiría la película homónima en 1969. El mismo Santiago participa en el guion de *Los otros*, que se filma bajo su dirección, aunque en francés, con el título de *Les autres* (se estrenó en 1974). Un cuarto guion escrito por los dos amigos es *El paraíso de los creyentes*, que nunca llegó a rodarse. Se publicó en 1955, en una edición conjunta con *Los orilleros* (Buenos Aires, Losada). Acerca de estas colaboraciones en guiones cinematográficos, y en particular del primero de ellos, véase Navascués, 1997. Borges y Bioy Casares colaboraron, además, en la elaboración de las antologías *Francisco de Quevedo. Prosa y verso* (1948), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Poesía gauchesca* (1955), *El libro del cielo y el infierno* (1960; se trata de una antología que recoge textos de diferente procedencia sobre el cielo y el infierno); junto a Silvina Ocampo publicaron *Antología de la literatura fantástica* (1941) y *Antología poética argentina* (1965). Otros proyectos que proyectaron pero no llegaron a realizar son una *Introducción a la Literatura* (Bioy 2006: 1057), una antología de textos literarios sobre dobles (Bioy 2006: 1456) y otra sobre el amor (Bioy publicaría, en 1972, *Historias de amor*, en solitario) (véase también a este respecto Rimoldi 436). En sus anotaciones diarias sobre su amistad y colaboraciones con Borges, Bioy da cuenta de muchos otros argumentos y relatos imaginados por ambos, a veces con Silvina Ocampo, que no llegaron a materializarse. Ocasionalmente, Bioy y Borges incluyeron en sus recopilaciones textos de su invención, como los firmados por el crítico literario apócrifo Farrel du Bosc (López Parada, 1999: 73–74; Martino, 1989: 279).

Pero sin duda la más notable de sus invenciones literarias conjuntas, su particular golem (imagen ya empleada por Block de Behar), y el más prolífico de sus heterónimos conjuntos, es el estrafalario y díscolo Honorio Bustos Domecq. Él será el objeto de estudio de estas páginas, en las que trataremos de clarificar, a la luz de un análisis objetivo y cuantificable, en qué consistió la colaboración literaria entre Bioy Casares y Borges al amparo de esta identidad.

Bajo la firma de H. Bustos Domecq publicaron Bioy y Borges –encubriendo las suyas– dos títulos, ambos en la década de los cuarenta: *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942)⁴ y *Dos fantasías memorables* (1946).

A lo largo de la década de los 50, tres textos de Bustos Domecq aparecieron en prensa: «El hijo de su amigo», publicado en la revista montevideana *Número*, en 1952, «De aporte positivo», que vio la luz en la revista porteña *Buenos Aires Literaria* en 1954, y «La fiesta del monstruo», aparecido en *Marcha*, diario de Montevideo, en 1955⁵. El primero y el último de estos relatos se recogerán en *Nuevos cuentos*, el segundo está recogido en la edición de las *Obras completas* de Bioy y Borges en colaboración, aunque no en las ediciones exentas.

Más de diez años después, darán a la luz *Crónicas de Bustos Domecq* (1967)⁶, y tras un nuevo paréntesis de diez años, aparece *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977).

Hay una diferencia evidente, notada por la crítica, y especialmente por Pellicer (2020): tanto *Crónicas* como *Nuevos cuentos* aparecen ya firmados por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges, de manera que la entidad autorial de Bustos Domecq queda en ellos relegada a ser una instancia narrativa al descubierto, un truco narrativo como pueda serlo Cide Hamete Benengeli. Esto es claro si comparamos las condiciones en las que se publican *Crónicas* y *Nuevos cuentos* con las condiciones en las que habían aparecido unos años antes los tres cuentos que se publicaron en prensa. En estos, Bustos Domecq es aún, como lo era en *Seis problemas* y *Dos fantasías*, un autor autónomo, que no necesita a los intermediarios Bioy y Borges para dar a una revista o un diario sus escritos; en *Crónicas* y *Nuevos cuentos*, ha pasado de aparecer como autor a convertirse en parte integrante de un título ya bajo la autoría de Borges y Bioy, en su edición en libro. Respecto de aquellas obras que se presentaron como firmadas por Bustos Domecq, la impostura ha bajado un grado, si no se ha desvelado por completo –el hecho de que Borges y Bioy hubiesen publicado numerosas antologías de textos ajenos (filtrando, por cierto, algunos propios) mantiene aún cierta ambigüedad, pero lo cierto es que Bustos Domecq ha perdido entidad de manera notoria.

Es importante advertir que al escribir estas y otras obras en colaboración –incluida la preparación de antologías–, Bioy y Borges no trabajan nunca de forma diferida

⁴ Los *Seis problemas* parodian el género policiaco y también suponen «una divertida sátira de ciertos tipos porteños» (Yates, 859).

⁵ Las referencias bibliográficas completas de estas ediciones son las siguientes: «De aporte positivo», *Buenos Aires Literaria* 17 (febrero 1954): 61–64; «El hijo de su amigo», *Número* 19 (año 4) (abril-junio 1952): 104–119; diario *Marcha* (30 de septiembre de 1955). «El hijo de su amigo» y «La fiesta del monstruo» serán, respectivamente, el cuarto y quinto de los cuentos incluidos en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*.

⁶ En las *Crónicas de Bustos Domecq* –distinto de los títulos anteriores, como ya hemos señalado, pues el heterónimo ya ha quedado en ellas reducido a instancia diegética– el tema fundamental que vertebra el libro es, y como identifica Esteban Prado, la parodia del discurso de la crítica literaria y artística, que «se concentra en el hecho de que H.B.D. se posiciones como el lector-espectador más capacitado y, al mismo tiempo, exhiba las más burdas intuiciones sobre los artistas sobre los que escribe, las más descaradas intenciones en relación al carácter comercial de la mayoría de sus aproximaciones y la más insospechada combinación de erudición e ignorancia».

(sumando o combinando partes escritas por uno y otro separadamente), sino siempre en compañía, cosa que los diarios de Bioy documentan de manera constante. Esta particular forma de cooperación no daría como fruto obras que sean el resultado de agregar opúsculos de cada uno de los autores, y donde tendríamos una autoría más diferenciada o, por así decirlo, segmentada, sino una escritura híbrida, que sería resultado de la combinación de la identidad autorial de ambos, y a la vez, algo diferente a cada uno de ellos. O, al menos, así lo afirmaron los “padres” de Bustos Domecq. Por ejemplo, Borges, en la entrevista mantenida con Victoria Ocampo:

Empezamos a escribir de un modo que no se parecía ni a Bioy ni a Borges. Creamos de algún modo entre los dos un tercer personaje, Bustos Domecq – Domecq era el nombre de su bisabuelo, Bustos el de un bisabuelo cordobés mío– y lo que ocurrió después es que las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta. Ese personaje existe, de algún modo. Pero sólo existe cuando estamos conversando.

(Ocampo, 1969: 71–72)

En este trabajo, que lo fue no solo “a dos manos” sino también y sobre todo “mano a mano”, se produjeron algunas de las situaciones que Rimoldi llama «potencialmente problemáticas», tanto en el funcionamiento interno de la sociedad literaria (ciertas tensiones creativas a la hora de materializar la idea argumental⁷, el irrefrenable impulso de Borges hacia el chiste privado, que termina haciendo los textos poco comprensibles para el lector⁸, su empeño en comprobar todas las citas⁹), como el modo en que tales colaboraciones repercuten sobre la identidad y reconocimiento de cada uno de ellos como escritor¹⁰, o la consideración que sus obras conjuntas tenían en la sociedad literaria de su tiempo. Con respecto a esto último, es muy significativo que la revista *Sur*, donde se publicaron, en 1941, «Las doce figuras del mundo» (el primero de los *seis problemas* de Isidro Parodi), se negase a publicar más relatos al saber que se trataba de una colaboración, considerando que se trataba de «una falta de respeto y de seriedad» (Yates, 1982: 858). Así pues, el ambiente cultural porteño, en el que Borges y Bioy emprendieron su aventura, también relegaba a la categoría de divertimentos intrascendentes las obras fruto de la colaboración –con independencia del valor que el texto hubiese merecido a partir de su lectura. Pese a todo, la colaboración se extendió a lo largo de tres décadas, y dio como fruto cuatro volúmenes.

⁷ El 26 de junio de 1972 anota Bioy: «Escribimos pulseando: cada cual trata de imponer su cuento. [...] Concluimos a la una; el cuento resulta una transacción, a mitad camino de la intención de cada cual [...]» (2006: 1448).

⁸ El 22 de noviembre de 1963: «Come en casa Borges. Seguimos con el cuento sobre los descriptivistas. Después de una entrada en materia en que no puede dominar su elocuencia burlesca –temo que por la superposición de bromas arruinemos el estilo de estos nuevos cuentos, como antes volvimos impracticables para nosotros mismos los de Bustos Domecq– se morigera, y cuando escribimos sobre Lambkin Fomento, el estilo es serio y servicial» (Bioy, 2006: 980); dos días más tarde: «Escribimos el cuento de Lambkin Fomento: Borges, propenso a un lenguaje excesivamente burlesco; yo, frenándolo» (2006: 981). Otros muchos testimonios se encuentran en las páginas de estos diarios (por ejemplo, en las páginas 980–981, 1059, 1110 y 1271).

⁹ «Borges insiste siempre en comprobar las citas. Me sale del alma la protesta y estoy a punto de pensar que entorpece el trabajo con una manía personal o capricho. Casi infaliblemente la enciclopedia le da la razón: la consulta no fue inútil, alguna corrección introduciremos en nuestro texto o en nuestros conocimientos», anota Bioy Casares el 14 de julio de 1963 (2006: 924; se reafirma en este juicio once años más tarde: 2006: 1583).

¹⁰ En 1969 recuerda un reportaje de prensa en que se le presentaba como «discípulo o *alter ego* de Borges» (2006: 1282) y el 2 de enero de 1970 deplora: «Me presentan como un apéndice de Borges» (2006: 1304). Véase también 1006: 1218 y 1268

Rosa Pellicer (2000) examina en un excelente artículo los procedimientos literarios comunes a Borges, Bioy Casares y ese “tercer hombre” creado por ambos y distinto a ellos: el hallazgo y examen de documentos que conducen a la resolución de un misterio, el listado de obras publicadas por un autor, así como el inventario de la biblioteca o las lecturas o influencias de un personaje, la enunciación de leyes literarias, la mezcla de autores apócrifos con otros reales, la inmortalidad o la perpetuación de la existencia, la metaliteratura y la intertextualidad en diferentes formas, la autoría como accidente irrelevante para el hecho literario, la imposibilidad de la representación y, por ende, del lenguaje y de las artes, así como la capacidad del lenguaje para organizar el mundo, lo infinito del universo, y nuestra incapacidad para su captación... son algunas de las constantes temáticas que Bioy y Borges comparten con ese otro, Bustos Domecq.

En otro artículo posterior, Pellicer (2020) diferencia entre seudónimos, por una parte, y heterónimos y apócrifos, por otra: estos no se limitarían, como los primeros, a ser meros nombres, sino que implicarían una personalidad diferenciada de la del autor que los crea, además de datos biográficos, bibliografía y eventualmente un retrato; en estas “evidencias” de realidad las referencias ficticias aparecen mezcladas con otras comprobables, contagiándose de su “realidad”, y contagiándolas a ellas de ficción. Lo planteado por Pellicer nos parece fundamental; la cuestión es si además de una biografía, un catálogo de obras, una agenda de amistades y hasta una prosopopeya, el heterónimo o el apócrifo pueden tener un idiolecto propio, distinto del de cada uno de sus creadores.

Bustos Domecq, escritor apócrifo, no es simplemente un seudónimo que oculta a Bioy y Borges, porque la impostura no se limita a la invención de un *nom de plume*, sino que supone también la atribución de una biografía y una producción bibliográfica. Si además de esto se demuestra que las obras de Bustos Domecq tienen un estilo propio –o mejor dicho, un idiolecto–, estaría confirmado que se trata de un heterónimo y no de un seudónimo; el caso, además, vendría a probar que la diferenciación entre heterónimos y seudónimos no es una discusión bizantina, sino que atañe a la naturaleza de la creación literaria. Por otro lado, esta cuestión nos lleva a preguntarnos si las obras firmadas por Bustos Domecq (*Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Dos fantasías memorables*) se comportan de modo diferente a *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*, títulos en los que el estafalario Bustos queda expulsado de la autoría paratextual y se convierte en un Cide Hamete. Previsiblemente, así será, pero conviene contrastar lo que la intuición lectora o crítica nos dicta con los resultados objetivos de un análisis estadístico de los componentes verbales del texto.

Para ello, es fundamental la noción lingüística de idiolecto. Como afirman Blasco y Ruiz Urbón,

[...] un autor, al escribir, produce un discurso que indefectiblemente –salvo manipulaciones específicamente concebidas para ocultar ciertas huellas– presenta toda una serie de marcas verbales, patrones de escritura, que lo caracterizan e identifican frente a otros discursos salidos de diferente mano. El convencimiento de que cada hablante/escritor posee un idiolecto propio y exclusivo –esto es, unos hábitos personales que se escapan a lo consciente–, es lo que ha propiciado que de un tiempo a esta parte se trabaje en el establecimiento de unos algoritmos de atribución fiables que, ante un texto anónimo o solo respaldado por un seudónimo, permitan proponer una autoría con cierta seguridad.

(Blasco, Ruiz Urbón, 2009: 28)

El idiolecto es precisamente el lugar en el que se acantona hoy la autoría, en virtud de su carácter individual y diferenciador «que imposibilita desligar a ese individuo de los textos que produce» (Ruiz Urbón, 2022: 25). La identificación precisa del idiolecto que

podemos obtener mediante la aplicación de análisis estadísticos asistidos por ordenador no solo permite detectar plagios, sino también desvelar enigmas, juegos y enmascaramientos literarios amparados en la anonimía, la pseudonimia, los heterónimos y apócrifos (Ruiz Urbón, 2022: 25).

2. METODOLOGÍA

Nuestro objetivo en el presente artículo es, en primer lugar, conocer si la existencia de ese “tercer hombre” surgido de ambas plumas es algo más que una fantasía autorial – esto es, si se manifiesta en la producción de un discurso propio, diferenciado de los de sus progenitores Bioy y Borges–; también, secundariamente, si el paso de un Bustos Domecq heterónimo de pleno rendimiento (en *Seis problemas* y *Dos fantasías*) a un Bustos Domecq reducido ya a recurso ficcional (en *Crónicas* y *Nuevos cuentos*) se traduce también, más allá del plano paratextual (ciertamente importante, por cuanto condiciona por entero la lectura) en el plano textual; dicho de otro modo, si al perder entidad “real”, Bustos Domecq empieza también a escribir de otra manera (que acaso se asemeje más a la de sus padres, o a alguno de ellos). Por este motivo, nuestro objeto de estudio serán tanto *Seis problemas para don Isidro Parodi* y *Dos fantasías memorables* como *Crónicas de Bustos Domecq* y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (firmadas ya por Bioy Casares y Borges). Dejaremos fuera del análisis, sin embargo, los escritos firmados por B. Lynch Davis aparecidos en la sección «Museo», primero en la efímera revista *Destiempo* y más tarde en *Los Anales de Buenos Aires*. Otro título en colaboración que excluimos es *Un modelo para la muerte*, que Borges y Bioy publican en 1946 bajo la firma de Benito Suárez Lynch, un supuesto discípulo de Bustos Domecq¹¹. Tampoco consideramos “De aporte positivo”, que no está incluido en la edición exenta de *Crónicas de Bustos Domecq* que hemos manejado, aunque sí en la edición de las obras completas en colaboración de Bioy y Borges; por su brevedad, incluir este texto en el análisis no parece que cambiase sustancialmente los resultados.

Para responder a estas cuestiones recurrimos a la estilometría, esto es, la cuantificación y análisis estadístico de distintos componentes de un texto mediante métodos electrónicos. El análisis computacional cuantifica de manera fiable la recurrencia y variedad léxica (palabras más frecuentes, ratio *type/token* o tipo/caso¹²), la media de palabras por frase, la recurrencia de determinadas secuencias de palabras, etcétera, estableciendo un patrón que corresponde al idiolecto de cada autor –su huella

¹¹ Este relato largo firmado por Benito Suárez Lynch apareció originalmente en la editorial Oportet & Haereses, en una edición de 300 ejemplares numerados. En ediciones posteriores, como la de Edicom (1970) o Alianza (2007) aparecen ya los nombres de Bioy Casares y Borges como autores. Lo consideramos una decisión editorial poco afortunada, ya que el nombre del autor constituye en este caso un paratexto integrado en la ficción y como tal debería mantenerse. Además, en Alianza *Un modelo para la muerte* se edita conjuntamente con *Dos fantasías memorables*, publicado originalmente, como sabemos, bajo la firma de Bustos Domecq –esta unión de una obra del “maestro” con otra del “discípulo” sin que sus respectivos nombres aparezcan en la cubierta y portada del libro tampoco parece oportuna. Cuestión interesante para futuras ampliaciones de este análisis sería considerar si la escritura de Bustos Domecq y la de Suárez Lynch presentan diferencias entre sí, o comparten un idiolecto común.

¹² Aplicados estos conceptos al vocabulario de un texto, *token* o caso es el número de palabras total que aparece en él (contando cada una de las apariciones de aquellos términos que se repiten a lo largo del texto), mientras que *type* o tipo cuantifica solo las palabras diferentes que integran un texto (independientemente del número de veces que cada una de ellas aparezca en el texto). La ratio tipo/caso de un texto varía enormemente en función de la longitud del mismo, por lo que es problemático su uso a la hora de caracterizar léxicamente un texto o a un autor.

verbal o su ADN literario¹³. La técnica de análisis estadístico con la que trabajaremos es el análisis de grupos (*cluster analysis*), que a partir de un corpus diferencia grupos en función de los parámetros elegidos, estableciendo agrupamientos dentro de los cuales la homogeneidad entre componentes es máxima, y que se diferencian de los otros agrupamientos.

Lógicamente, cuanto más extenso sea el texto que se analiza, la muestra de análisis resulta más significativa y los resultados más fiables. Con textos de más de mil palabras, ya pueden extraerse conclusiones válidas; nuestro corpus de análisis y nuestro corpus de contraste tienen una extensión que los hace estadísticamente representativos¹⁴.

Para llevar a cabo el análisis cuantitativo que nos permita establecer las “manos” presentes en los textos que constituyen nuestro corpus de estudio, hemos partido del análisis de ese mismo corpus, esto es, *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) *Dos fantasías memorables* (1946), *Crónicas de Bustos Domecq* (1967) y *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977), que consideraremos textos *dubitados*, y de un corpus de contraste, formado por textos *indubitados* de cada uno de los autores: de Borges hemos tomado *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El informe de Brodie* (1970), *El libro de arena* (1975), y de Bioy Casares *La trama celeste* (1948), *Historia prodigiosa* (1956), *El lado de la sombra* (1962) y *El gran serafín* (1967). Se ha optado por libros de relatos en todos los casos –hemos preferido no incluir en este corpus de contraste ninguna de las novelas de Bioy, a fin de minimizar las diferencias estilísticas que pudieran obedecer al género literario (sería objeto de otro estudio considerar en qué medida los usos estilísticos de un mismo autor pueden modificarse en la práctica de diferentes géneros). Las fechas de los textos de contraste o indubitados, como puede verse, son próximas a las de los diferentes dubitados, de modo que también neutralizamos así el sesgo de tiempo (la evolución cronológica del idiolecto de un autor). Estos textos indubitados nos servirán, en primer lugar, para certificar que cada uno de los dos autores tiene unos usos verbales perfectamente diferenciados, y en segundo lugar, para confrontar los dubitados con el perfil verbal –el idiolecto– de cada uno de los dos autores.

Hemos realizado un primer análisis, aplicando a los textos indubitados la distancia Eder’s Delta¹⁵ con la librería *stylo* (Eder, Rybicki, Kaestmont) de R (R Core Team 2022)¹⁶.

Para someter a análisis con *stylo* nuestro corpus de trabajo (textos dubitados, es decir, asociados a Bustos Domecq) y nuestro corpus de contraste (textos indubitados, es decir, textos de Bioy Casares, por un lado, y de Jorge Luis Borges, por otro), es preciso

¹³ Aunque todos los hablantes de una lengua emitimos nuestros mensajes combinando las palabras del mismo diccionario, lo cierto es que la manera en la que las disponemos en nuestros enunciados es sumamente personal. Para el caso concreto del idioma español, Marquina y Queralt (2014) sitúan en cinco palabras seguidas el “umbral de similitud”, o el límite para que una secuencia pueda ser considerada copia de otra, exceptuando aquellas frases hechas, refranes o expresiones lexicalizadas (dicho de otro modo, una coincidencia de más de cinco palabras seguidas entre dos textos es *demasiada coincidencia*).

¹⁴ Acerca de la importancia de la extensión de textos en las mediciones estadísticas de la filología asistida por ordenador, y en concreto para resolver cuestiones de autoría, puede verse el artículo de Eder (2015a).

¹⁵ Formulada por Eder (2015b) a partir de Burrows Delta (Burrows, 2002), Eder’s Delta reduce el impacto de las palabras menos frecuentes en el z-score, esto es, en el número de desviaciones estándar respecto de la media del punto de información, punto que actúa como referencia (Evert *et al.* 2017).

¹⁶ *Stylo* agrupa varias técnicas estadísticas, tanto supervisadas como sin supervisión; la más común es el análisis de grupos o *cluster analysis*. Este se lleva a cabo a partir del recuento de las palabras gramaticales o de función, por lo que la temática del texto (que determina ciertas recurrencias léxicas y semánticas interesantes para el análisis de emociones, por ejemplo) no interfiere en los resultados observables. Las palabras gramaticales, sobre las que el autor tiene escaso control, son las más fiables a la hora de estudiar la atribución de un escrito (Mosteller, Wallace, 1964).

llevar a cabo una canonicalización de los textos, lo que significa su trasvase al formato y código que *stylo* admite. En este proceso no se altera el texto (ni siquiera la puntuación). La regularización que hemos efectuado ha consistido en eliminar las porciones de texto ajenas al autor¹⁷, las notas a pie de página de edición y las cabeceras de página, convirtiendo los textos a “txt sin formato” y guardando estos con codificación UTF-8. Así, se eliminan cursivas y negritas, y el sistema convertirá todo el texto a minúsculas, desentendiéndose además de la puntuación; sin embargo, se conservarán las tildes y la vírgula de la ñ. De este modo, se suprimen los metadatos que pudieran contaminar los usos de escritura.

3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CON *STYLO*

El resultado obtenido tras analizar las 2000 palabras más frecuentes es el que muestra el dendrograma 1 (véase apéndice), y nos permite extraer las siguientes conclusiones:

1. Se diferencian perfectamente las obras de Borges, las de Bioy y las de Bustos Domecq. *Stylo*, que efectúa un análisis de grupos que trabaja por asociaciones dos a dos, vincula las obras de Bustos a los títulos de Borges poco más que a las de Bioy, pero como puede verse, las separa pronto de ellas. Esto confirmaría que el conjunto total de los escritos del estafalario Bustos Domecq fue verdaderamente una colaboración equitativa. No obstante, un estudio más amplio que el que aquí compartimos deberá incluir un segundo corpus de contraste formado por textos indubitados de otros escritores argentinos contemporáneos de Borges y Bioy Casares, lo que nos permitiría valorar adecuadamente las asociaciones manifestadas en los análisis hasta ahora efectuados.

2. Dentro de los títulos de Borges, se establecen dos ramas diferenciadas: *El libro de arena* y *El informe de Brodie*, ambos escritos en la década de los 60, se muestran más cercanos entre sí, y se oponen a *Ficciones* y *El Aleph*, escritos en los años 40. En el caso de Bioy Casares, *La trama celeste* (1948) se muestra, probablemente por su fecha temprana, algo distinto del resto, y dentro de los demás títulos, los escritos en la década de los 60 se asocian entre sí.

3. Dentro de la rama de estos escritos en colaboración, *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* (1977) y *Seis problemas* (1942) se parecen más entre sí, y muestran cierta cercanía con *Crónicas* (1967), mientras que *Dos fantasías* (1946) parece algo diferente a los anteriores –siempre dentro de una alta coherencia estilística de estos títulos, y de su diferenciación respecto de los indubitados. Esta asociación resulta problemática, ya que los dos textos más semejantes entre sí (*Nuevos cuentos* y *Seis problemas*) no están escritos en fechas cercanas, sino que, de hecho, se sitúan en los extremos opuestos del corpus, cronológicamente hablando. Tampoco ocurre –como tal vez hubiésemos podido suponer– que los textos en los que Bustos Domecq era aún un apócrifo no desvelado (*Seis problemas* y *Dos fantasías*) manifiesten más cercanía y se opongan a los dos en los que Bustos Domecq es ya una impostura desvelada (*Crónicas* y *Nuevos cuentos*). Dentro del limitado análisis que hemos hecho, la conclusión representativa es que los cuatro títulos

¹⁷ En el caso de *La trama celeste*, se ha eliminado no solo el estudio introductorio de Pedro Barcia, el editor, sino también el «Prólogo» de Bioy: aun cuando precisamente Borges y Bioy son autores que juegan con los paratextos como ficción, la breve extensión de sus prólogos hace que prescindir de ellos para nuestro análisis no perjudique a la representatividad de la muestra, y así minimizamos los condicionantes que puedan producirse por el género literario. *Seis problemas* lleva una «Nota preliminar» de Gervasio Montenegro, quien también firma el «Prólogo» de *Crónicas*. Montenegro es otro heterónimo de Borges y Bioy, pero lo dejamos fuera del análisis, no solo por las mismas razones que nos llevan a excluir el prólogo de *La trama celeste*, sino también y fundamentalmente para considerar únicamente textos de Bustos Domecq.

de Bustos estás muy próximos entre sí; más allá de esta conclusión, no inferimos nada que explique la asociación de unos títulos con otros (un análisis de grupos dos a dos siempre termina reduciendo a pares sus elementos sin que eso signifique que la diferenciación responda a razones significativas; podríamos hablar, entonces, de “ruido estadístico”). El análisis de grupos maximiza las semejanzas a la vez que maximiza las diferencias de los grupos, como señala Fradejas Rueda (230).

Aun es necesario hacer una precisión. La primera de estas conclusiones parecería confirmar la existencia de un uso verbal resultante de la colaboración, diferente del que se manifiesta en las obras escritas en solitario por uno y otro, y homogéneo. Estaríamos, pues, tentados de dar por buena la conocida afirmación de Borges: «las obras de Bustos Domecq no se parecen ni a lo que Bioy escribe por su cuenta ni a lo que yo escribo por mi cuenta». Sin embargo, antes de confirmar esto debemos ser cautos. El análisis estadístico llevado a cabo toma como muestra estadística el conjunto de palabras de cada libro, pero no discrimina si la intervención de las diferentes manos que pueda haber en un texto está equitativamente distribuida. Dicho de otro modo, si Borges hubiese escrito la primera mitad de cada uno de los libros de Bustos Domecq, y Bioy la segunda mitad, sin que cada uno de ellos hubiese intervenido en absoluto en la del otro, el resultado seguiría mostrando una escritura híbrida, negociada, común. Es necesario, pues, realizar otro tipo de análisis para comprobar si existe un idiolecto peculiar que se manifieste en cada segmento de escritura de Bustos Domecq, algo que parecería acorde al método de trabajo que Bioy documentó a lo largo de cuatro décadas, y que presenta las colaboraciones como un trabajo al alimón que cumplían escribiendo los dos juntos, negociando cada frase. Esto sí confirmaría la afirmación arriba citada de Borges acerca de una escritura propia de Bustos, y diferente de la de cada uno de ellos. Más adelante llevaremos a cabo un análisis *rolling classify*, que nos ayudará en ese sentido.

A continuación, hemos confrontado cada uno de los cuatro títulos escritos en colaboración con el mismo corpus de contraste, lo que nos permite extraer algunas llamativas conclusiones:

1. *Seis problemas* (dendrograma 2) se asocia claramente con Bioy Casares, y resulta extremadamente cercano a *La trama celeste*. La fecha de los dos libros es próxima (1942 y 1948), pero también lo es la de *Ficciones* (1944) y *El aleph* (1949). Postulamos la siguiente explicación: en esta primera colaboración, Bioy, quince años más joven, parece haberse implicado mucho más que Borges en el alumbramiento de un escrito conjunto.

2. En el resto de los títulos (dendrogramas 3, 4 y 5), nunca hay una asociación de tal proximidad a ninguno de los dos colaboradores, y aun siendo variable, la media tiende a estar algo más cerca de Borges (de ahí que el dendrograma 1 los vincule, en conjunto, al autor de *El aleph*). En *Dos fantasías* (dendrograma 3) y *Crónicas* (dendrograma 4) la asociación se da con los títulos de Borges; en *Nuevos cuentos* (dendrograma 5), de nuevo hay más proximidad a Bioy (y en particular, pese a la distancia cronológica, a *La trama celeste*). En todo caso, nunca la cercanía es tan acusada como entre *Seis problemas* y *La trama celeste*.

4. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CON *ROLLING CLASSIFY*

Pasemos a examinar cómo intervienen las dos manos en cada uno de los libros. Para ello, aplicaremos a los títulos de Bustos Domecq la función *rolling classify*, «that splits a text into equal-sized consecutive blocks (slices) and performs a supervised

classification of these blocks against a training set»¹⁸. De los varios sistemas para aplicar *rolling classify* en estilometría¹⁹, emplearemos Support Vector Machines (SVM²⁰), analizando las 100 palabras más frecuentes y trabajando siempre con intervalos de mil palabras. En el cotejo, hemos confrontado cada uno de los libros escritos conjuntamente y atribuidos a Bustos con las obras de Borges y Bioy seleccionadas como corpus de contraste.

Los resultados de someter a este análisis *Seis problemas*, *Dos fantasías*, *Crónicas* y *Nuevos cuentos* pueden verse en el apéndice, gráficos 1 a 4. El grosor de la franja inferior indica certeza de clasificación, y como vemos, en todos los casos esta es notable. Eso no significa que la mano identificada en cada caso sea la que interviene en exclusiva, sino la mano dominante en el intervalo de palabras considerado.

Como puede verse, en *Seis problemas* el predominio de una mano y otra alternan de manera constante, lo que parece confirmar ese método de trabajo conjunto y simultáneo, con intervenciones constantes de uno y otro, del que Bioy habla en sus diarios. En todo caso, cuantitativamente habría un ligero predominio de este sobre Borges, lo que parecería indicar un mayor compromiso del escritor más joven en el proyecto conjunto. El análisis de *Dos fantasías* (gráfico 2) también muestra alternancia, aunque de nuevo se percibe mayor presencia de una escritura semejante a la de Bioy Casares. Igual tónica reflejan los gráficos 3 (*Crónicas*) y 4 (*Nuevos cuentos*), si bien cabe destacar que en este último libro el predominio de la escritura identificada con la mano de Bioy es mucho mayor que en los otros proyectos (tal vez no sea irrelevante el hecho de que Borges contaba por entonces 78 años). No parece que el idiolecto de Bustos en los dos primeros libros, cuando aún era un heterónimo, difiera mucho del de los últimos dos libros, cuando es ya una impostura reconocida como tal.

5. CONSIDERACIONES FINALES Y CONCLUSIONES

El experimento aquí expuesto nos permite afirmar que en las colaboraciones literarias que Bioy y Borges realizaron con el nombre de Bustos Domecq, ambos autores se implicaron, aunque el joven Bioy parece haber estado más involucrado, en general, que Borges. Por lo que respecta a esa tercera voz de la que Borges hablaba, distinta de la de uno y otro, hay que matizar: si bien un análisis de las cien palabras más frecuentes en intervalos de mil palabras identifica las semejanzas con la escritura de uno y otro, en todos los libros las dos manos alternan (aunque, como hemos visto, no en igual medida), por lo que no es descabellado hablar de un tercer modo de expresión, fruto de la combinación (no de la mera yuxtaposición) de las escrituras de Borges y Bioy: ambas conforman una urdimbre sutil que da un resultado nuevo y distinto.

Por otra parte, hemos de recordar que la creación de una obra literaria no es únicamente la “mano” lo que determina la autoría: la *inuentio* y la *dispositio* forman parte inexcusable de la creación, aunque las ideas no contengan, como las palabras, la huella de su emisor, y no hay examen objetivo que pueda clarificar su paternidad. En sus diarios,

¹⁸ <https://rdrr.io/cran/stylo/man/rolling.classify.html>

¹⁹ Jockers y Witten (2010) han llevado a cabo un estudio comparativo de cinco sistemas que mediante aprendizaje automático permiten someter a análisis trabajos de autoría dubitada; centrándose ya en el ámbito de la literatura hispánica, Javier Blasco y Cristina Ruiz Urbón evaluaron ya en 2009 el grado de fiabilidad de algunos de los algoritmos utilizados en los estudios de atribución.

²⁰ Otros modelos son NSC (Nearest Shrunken Centroids) y Rolling Delta; el funcionamiento de cada uno de ellos puede verse en Savoy, 2020: 123 y ss. y 145 y ss. Específicamente, sobre el método *rolling* de análisis estilométrico, que aborda el análisis secuencial de los textos, contamos con el trabajo de Maciej Eder (2016).

Bioy se muestra consciente de esta doble articulación de la creación literaria: «Iniciamos en cuento de César Paladión. Las ideas son de Borges (mías fueron las de Bonavena); redactamos ambos» (2006: 974)²¹. Si hacemos caso de las anotaciones diarísticas de Bioy, los argumentos se les ocurrían indistintamente a uno y otro; el autor de *La invención de Morel* precisa, incluso: «Noto en él una resistencia –aunque mínima– a interesarse en cuentos cuyas ideas él no proporciona; una vez aceptados, una tendencia a transformarlos, aun a deformarlos, con ideas de su costal. Un mínimo de amor propio en una generosísima colaboración» (2006: 1104)²².

Lo visto nos sirve para constatar que la colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares se dio en un plano de relativa igualdad, y que en todo caso, la mano dominante es la de Bioy, que no se limitó ni mucho menos a ser amanuense (2006: 1320). Puede que Borges impusiese sus argumentos, o lo pretendiese, pero la composición fue predominantemente labor de Bioy. A la luz del examen objetivo de la escritura, este tenía razón al lamentar que algunos críticos le considerasen únicamente un colaborador más de Borges (2006: 1501).

El estudio de caso que aquí hemos llevado a cabo no nos conduce únicamente a ciertas conclusiones respecto de Bustos Domecq, sino también a confirmar que la filología del presente debe emplear los instrumentos a su alcance, y que la ayuda de la tecnología para el análisis objetivo y exacto de los usos estilísticos de un escritor es hoy una posibilidad que nos ayuda a sostener nuestras intuiciones sobre algo más que el olfato lector. Aunque este siga siendo indispensable, pues –como si ellos mismos fuesen golems– ni los programas ni las funciones harán otra cosa que lo que el filólogo les ordene hacer.

La estilometría revela aspectos iluminadores sobre las colaboraciones de Bioy y Borges de manera objetiva y cuantificable, y nos ha permitido adelantar algunas conclusiones muy interesantes, aunque provisionales, sujetas a comprobaciones ulteriores con corpus más amplios (sería necesario en el futuro, por ejemplo, repetir el análisis con *stylo* añadiendo, como contraste, las obras de otros autores argentinos contemporáneos, para así valorar en su justa medida las asociaciones que ahora hemos constatado).

Queda también como material para próximos estudios la caracterización lingüística del idiolecto de Bustos Domecq en cada uno de sus libros mediante la búsqueda de palabras, bigramas y trigramas más frecuentes (tanto en léxico como en POS²³), así como de aquellos que pudieran aparecer solo en los textos de Bustos pero no en los de Bioy ni Borges. Otra cuestión para futuras indagaciones es, como indicamos en la nota 10, la comparación entre la escritura de Bustos Domecq y la de su discípulo, Suárez Lynch, a fin de saber si poseen idiolectos diferenciados –esto es, si Borges y Bioy eran capaces de modular esa “tercera voz” y dar, tal vez, lugar a una cuarta.

En uno de sus más famosos cuentos, Borges supuso una biblioteca vertiginosa en la que estuviesen contenidos todos los libros imaginables. Por supuesto, la biblioteca guardaba ese mismo cuento –al que llama «esta epístola inútil y palabarrera», y también su

²¹ En 1974, anota: «Veo a Borges en la televisión [...] Dice que la mayor parte de los argumentos de Bustos Domecq son de él y la mayor parte de las frases mías. No es del todo exacto en cuanto a los argumentos (sobre todo después de *Seis problemas*), pero es demasiado inexacto (por generosidad) en cuanto a las frases. Yo creo que son mitades y mitades» (2006: 1582).

²² Había sido más categórico en 1971, al anotar: «En general, no le parecen buenas las ideas que no son suyas; digo esto sin amargura, como una simple comprobación» (2006: 1417).

²³ Esto es, clases de palabras: se trata de ver las combinaciones predominantes de clases de palabras.

refutación. Permítasenos obrar en consecuencia en este artículo, citando al propio Borges, quien en una «Nota sobre (hacia) Bernard Shaw» evoca

una propensión que es común: la de hacer de la metafísica, y de las artes, una suerte de juego combinatorio. Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la entonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria.

(Borges, 1992: 341)

Acaso estas palabras, que ni siquiera son nuestras, nos rediman del contenido de las páginas anteriores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

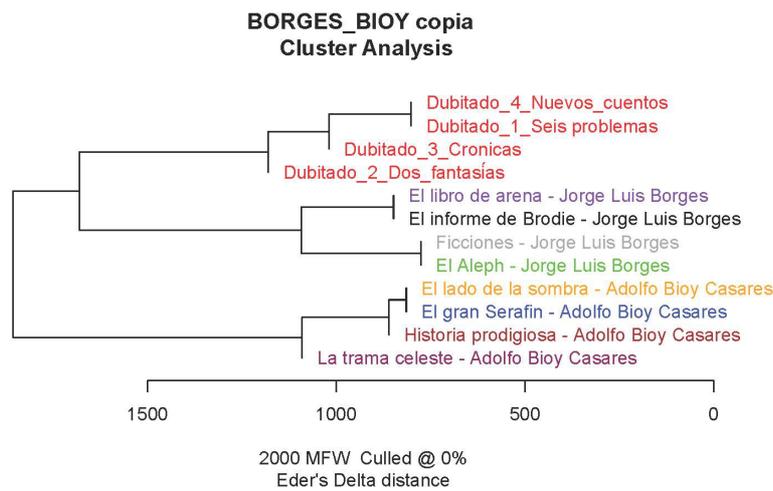
- Blasco, Javier (2019). *Estilometría*. Disponible en: <https://www.estilometria.com> [Consulta realizada el 15 de julio de 2022].
- Blasco, Javier (2022). «La *boutade* de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola». *Homenaje a Margarita Santos Zas*. Boulder (CO): University of Colorado at Boulder.
- Blasco, Javier y Cristina Ruiz Urbón (2009). «Evaluación y cuantificación de algunas técnicas de “atribución de autoría” en textos españoles». *Castilla: Estudios de literatura*, 0: 27–47.
- Block de Behar, Lisa (2013). «Borges y Bioy Casares: versiones y diversiones de una confesada confabulación literaria». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/borges-y-bioy-casares-versiones-y-diversiones-de-una-confesada-confabulacion-literaria/html/756f492f-fe42-4917-a01f-a5e0fa38f8b5_7.html [Consulta realizada el 15 de julio de 2022].
- Borges, Jorge Luis (1992). *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (2007). *Dos fantasías memorables. Un modelo para la muerte*. Alianza.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1987). *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Siruela.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1970). *Un modelo para la muerte*. Edicom.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (2022). *Crónicas de Bustos Domecq*. Losada.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares (1985). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Planeta.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Ed. Daniel Martino. Destino.
- Burrows, John (2002). «“Delta”: A measure of stylistic difference and a guide to likely authorship». *Literary and Linguistic Computing*, 17(3): 267–287.
- Eder, Maciej (2015a). «Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem». *Digital Scholarship in the Humanities*, 30(2): 167–182. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqt066> [Consulta realizada el 18 de Julio de 2022].
- Eder, Maciej (2015b). «Taking stylometry to the limits: Benchmark study on 5,281 texts from Patrologia Latina». *Digital Humanities 2015: Conference Abstracts*. <http://dh2015.org/abstracts>
- Eder, Maciej (2016). «Rolling stylometry». *Digital Scholarship in the Humanities* 31(3): 457–469. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqv010>
- Eder, Maciej, Rybicki, Jan y Mike Kestemont (2016). «Stylometry with R: a package for computational text analysis», *R Journal*, 8(1): 107–121.

- Evert, Stephan *et al.* (2017). «Understanding and explaining Delta's measures for authorship attribution». *Digital Scholarship in the Humanities*, 32(2): ii4–ii16. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqx023>
- Fradejas Rueda, José Manuel (2021). «Las “Siete partidas”, del pergamino a la red». En Mechthild Albert, Ulrike Becker, Elmar Schmidt (eds.), *Alfonso el Sabio y la conceptualización jurídica de la monarquía en las ‘Siete Partidas’*, (pp. 223–264). Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. DOI: <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/53399>
- Hernaiz, Sebastián (2018-2020). «Introducción» y edición de *Destiempo*. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/destiempo/>
- Jockers, Matthew L. y Daniela M. Witten (2010). «A comparative study of machine learning methods for authorship attribution». *Literary and Linguistic Computing* 25(2): 215–223. DOI: <https://doi.org/10.1093/llc/fqq001>
- López Parada, Esperanza (1999). «El documento perdido, los coleccionistas y los falsificadores. Las antologías de Bioy y Borges». En *Una mirada al sesgo: la literatura hispanoamericana desde los márgenes* (pp. 65–76). Vervuert-Verlagsgesellschaft.
- Marengo, María del Carmen (2002). *La obra de Bustos Domecq y B. Suárez Lynch: problematización estética y campo cultural*. Tesis doctoral. University of Maryland.
- Maquina, Montse y Sheila Queralt (2014). «Similarity Threshold to detect plagiarism in Spanish». *RAEL. Revista electrónica de lingüística aplicada*, 13(1): 79–95.
- Martino, Daniel (ed.) (1989). *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Emecé.
- Mosteller, Frederick y David L. Wallace (1964). «Inference in an Authorship Problem». *Journal of the American Statistical Association*, 58(302): 275–309.
- Navascués, Javier (1997). «Borges y Bioy Casares en el cine: *Los orilleros*». En Anil Dhingra (ed.), *Jorge Luis Borges. In memoriam* (pp. 126–136). JNU.
- Ocampo, Victoria (1969). *Diálogo con Borges*. Sur. Disponible en: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/dialogos-borges-victoria-ocampo.htm> [Consulta realizada el 15 de julio de 2022].
- Pellicer, Rosa (2000). «Borges, Bioy y Bustos Domecq: influencias, confluencias». *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación* 10: 5–28.
- Pellicer, Rosa (2020). «B. Lynch Davis, H. Bustos Domecq, B. Suárez Lynch y otros escritores falsarios», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 7: 499–509.
- Prado, Esteban (2010). «La crítica en las crónicas de H. Bustos Domecq». *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 44. Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/bustosdo.html>
- R Core Team (2022). URL: <http://www.r-project.org/index.html>
- Rimoldi, Lucas (2021). «Senderos que confluyen: los dúos autorales, su proceso y el caso de Borges-Bioy Casares», *Confluente*, 13.1: 434–451. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13113>.
- Ruiz Urbón, Cristina (2022). «La configuración del autor literario a lo largo de la Historia», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 20: 1–33.
- Sabsay–Herrera, Fabiana (1998). «Para la prehistoria de H. Bustos Domecq: *Destiempo*, una colaboración olvidada de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares», *Variaciones Borges*, 5: 106–122.
- Savoy, Jacques (2020). *Machine Learning Methods for Stylometry. Authorship Attribution and Author Profiling*. Springer.

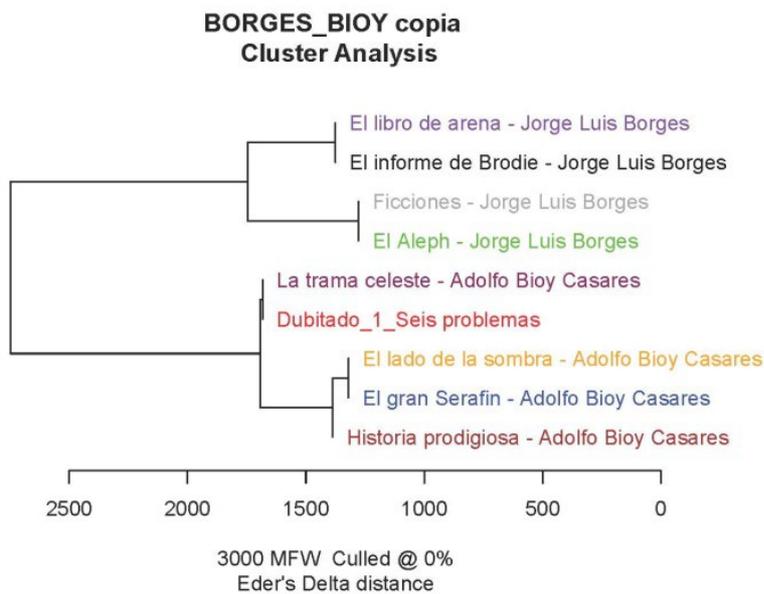
Yates, Donald A. (1982). «La colaboración literaria de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares». En Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Salamanca, agosto de 1971* (pp. 855–863). Universidad de Salamanca. Disponible en línea: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-colaboracion-literaria-de-jorge-luis-borges-y-adolfo-bioy-casares/> [Consulta realizada el 15 de julio de 2022].

ANEXO

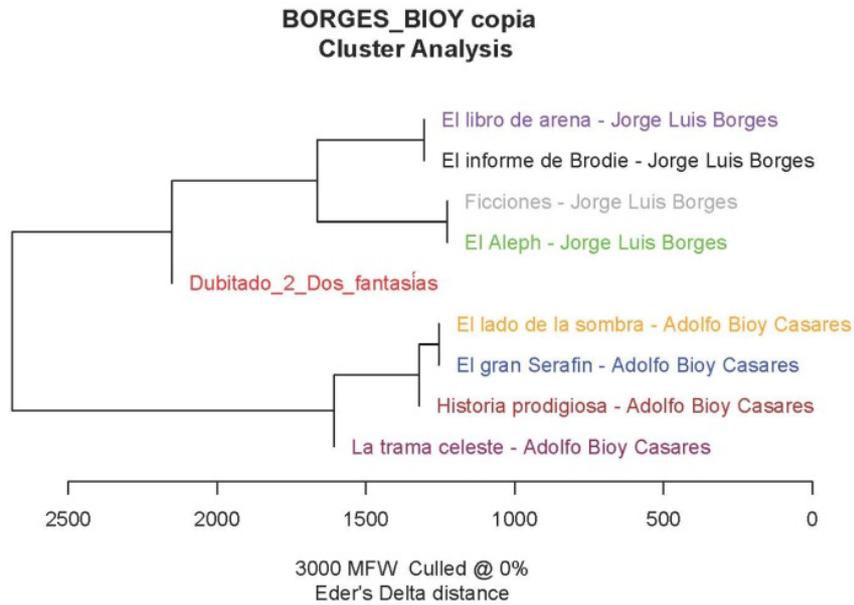
Dendrograma 1: Indubitados de Bioy, indubitados de Borges, dubitados (textos de Bustos Domecq).



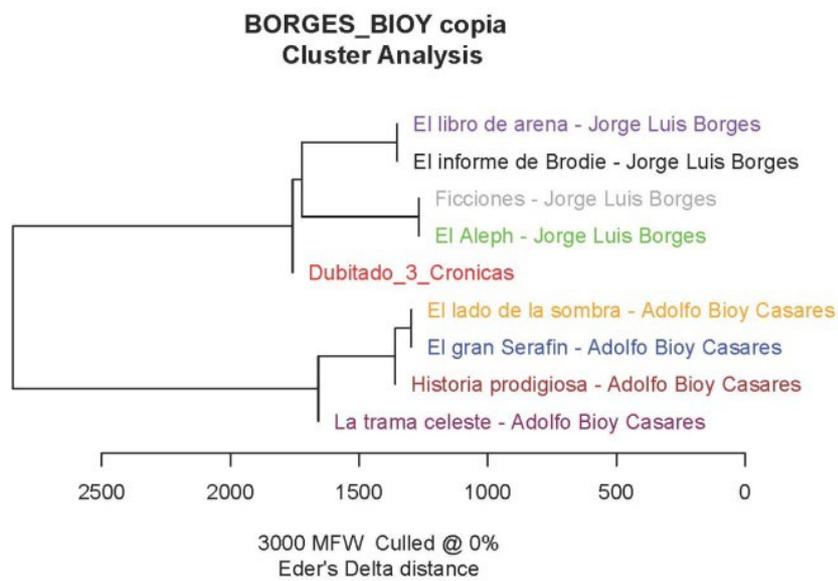
Dendrograma 2: Indubitados de Bioy, indubitados de Borges, *Seis problemas* de Bustos Domecq.



Dendrograma 3: Indubitados de Bioy, indubitados de Borges, *Dos fantasías* de Bustos Domecq.



Dendrograma 4: Indubitados de Bioy, indubitados de Borges, *Crónicas* de Bustos Domecq.



Dendrograma 5: Indubitados de Bioy, indubitados de Borges, *Nuevos cuentos* de Bustos Domecq.

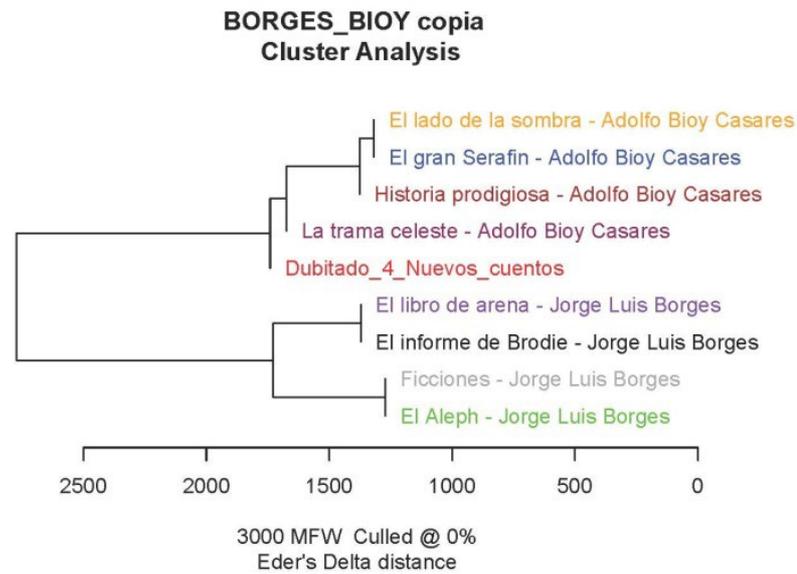


Gráfico 1: Análisis *rolling classify* (SVM) de *Seis problemas* frente al corpus de contraste (obras de Bioy Casares y Borges).

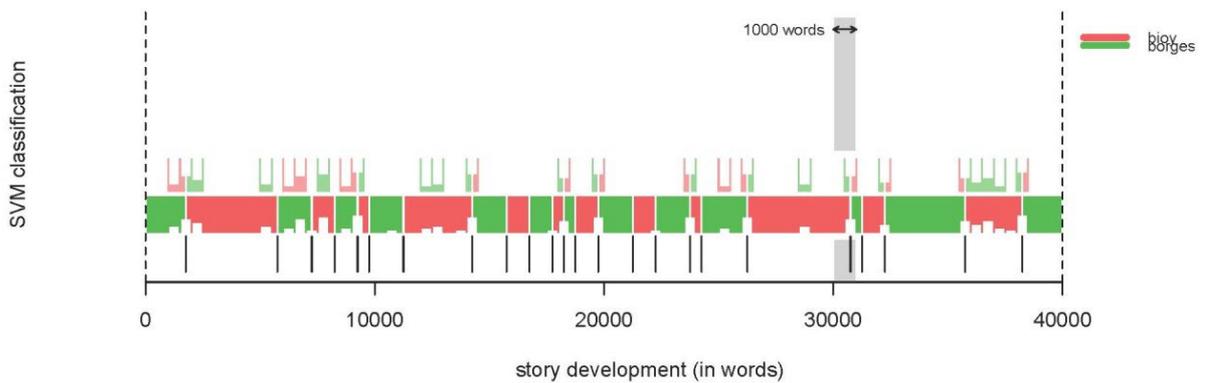


Gráfico 2: Análisis *rolling classify* (SVM) de *Dos fantasías* frente al corpus de contraste (obras de Bioy Casares y Borges).

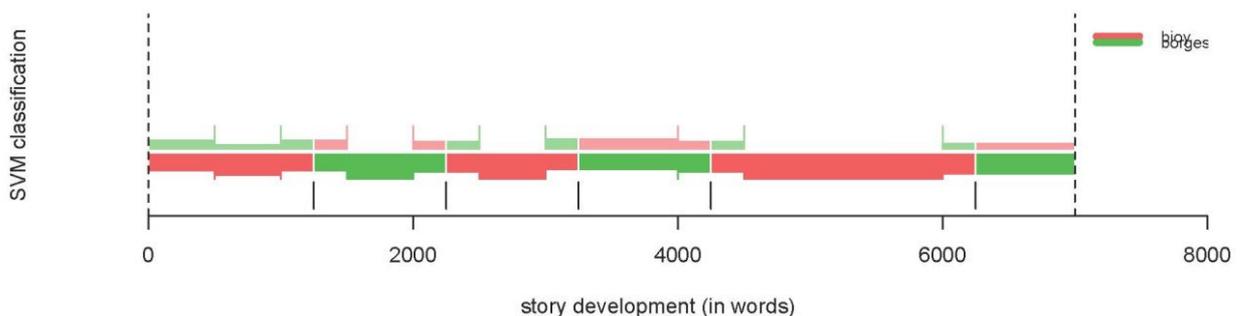


Gráfico 3: Análisis *rolling classify* (SVM) de *Crónicas* frente al corpus de contraste (obras de Bioy Casares y Borges).

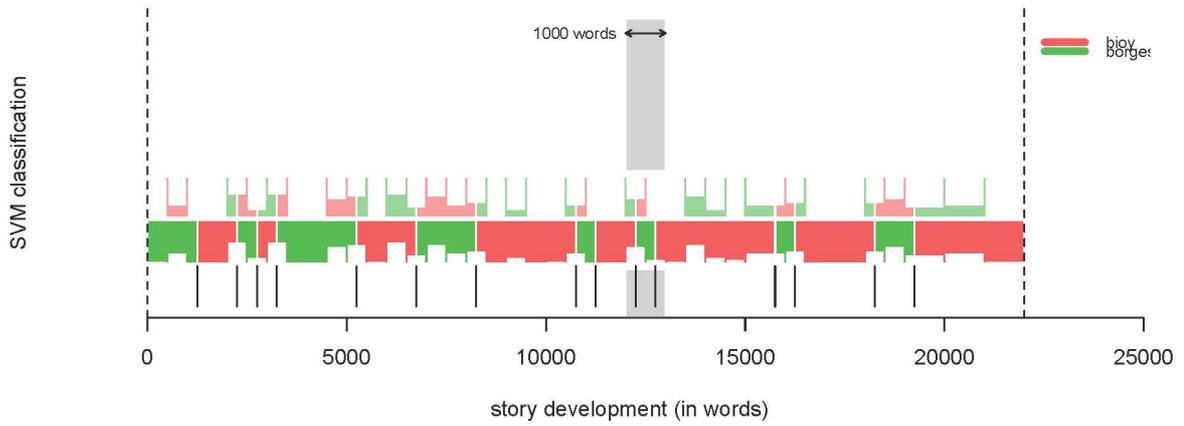
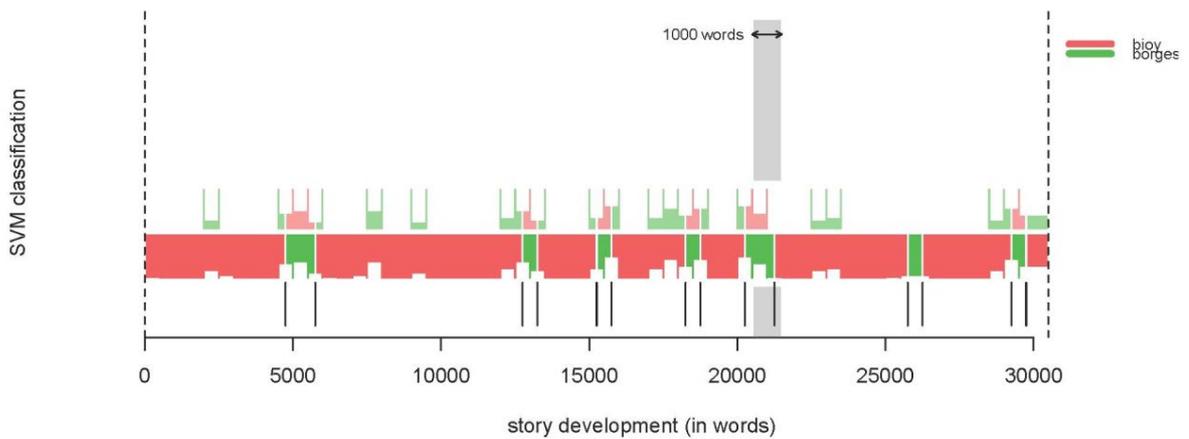


Gráfico 4: Análisis *rolling classify* (SVM) de *Nuevos cuentos* frente al corpus de contraste (obras de Bioy Casares y Borges).





El autor como dispositivo de distinción: lógicas y paradojas del régimen de singularidad

Authorship as Distinction System. Logics and Paradoxes of Singularity Regime

AINA PÉREZ FONTDEVILA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ¹
<https://orcid.org/0000-0002-2936-2756>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-03-23
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-05-05

RESUMEN: Este artículo analiza la relación entre la noción de autor en «régimen de singularidad» y el paradigma estético de definición de la Literatura, a fin de mostrar cómo la autoría deviene en este régimen un mecanismo de exclusión y distinción. Para ello, analizaremos cómo la oposición singularidad vs. comunidad atraviesa las representaciones del escritor desde el Romanticismo, mostrando su relación con el cuadro hermenéutico que rige el discurso literario y la consideración del objeto libro, para analizar después cómo determinados ritos de aparición de la instancia autorial en el espacio público contribuyen también a apuntalar su sacralización y singularización. Todo ello con el objetivo de mostrar de qué modo la revisión crítica de la autoría que se está llevando a cabo en las últimas décadas pone en jaque la pretensión de autonomía y singularidad que ha venido caracterizando la figura del autor.

Palabras clave: autoría literaria, siglos XIX-XX, autonomía, singularidad, comunidad, distinción.

ABSTRACT: This article analyses the relationship between the notion of the author in a “regime of singularity” and the aesthetic paradigm of the definition of Literature, in order to show how authorship becomes in this regime a mechanism of exclusion and distinction. To do so, we will analyse how the

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco de un contrato postdoctoral Juan de la Cierva-Incorporación (IJC2020-043578-I) en el Grupo de Alto Rendimiento GILCO. Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea (Universidad de Alcalá). Se vincula a la investigación llevada a cabo en *Cos i Textualitats: autories i subjectivitats en construcció* (2021 SGR 00736) (Universitat Autònoma de Barcelona).

opposition singularity vs. community runs through the representations of the writer since Romanticism, showing its relationship with the hermeneutic framework that regulates literary discourse and the consideration of the book as object, in order to later analyse how certain rites of appearance of the authorial instance in the public space also contribute to underpinning its sacralisation and singularisation. All this with the aim of showing how the critical revision of authorship that has been carried out in recent decades calls into question the claim to autonomy and singularity that has characterised the figure of the author.

Key words: literary authorship, 19th-20th century, autonomy, singularity, community, distinction.

1. «CÓMO SER UN ESCRITOR DE LITERATURA SERIA»: EL AUTOR SINGULAR Y LA IDEOLOGÍA ESTÉTICA

En su columna semanal en el periódico brasileño *O Globo*, el escritor Raphael Montes –reconocido por sus novelas policíacas y de misterio– lanzaba en 2015 unas paródicas instrucciones tituladas «Cómo ser un escritor de literatura seria», que incidían en buena parte de los tópicos que vienen caracterizando el estatuto de autor y la definición legítima de lo literario en el marco de la «ideología estética» (Eagleton, 1990) que, como explica Alexandre Gefen (2021), ha prevalecido en el campo literario desde la modernidad hasta nuestros días. De acuerdo con el imperativo de intransitividad, originalidad y elitismo que definen dicho paradigma, Montes recomienda al aspirante a escritor renunciar «al arte menor y confortable» de «contar buenas historias» – «Conceptos como ‘arquitectura de la trama’, ‘plot-twist’ y ‘ganchos de capítulos’ están absolutamente vetados»–; mantener la opacidad mediante un léxico autorreferencial en las descripciones sobre la temática de sus textos –«utilice aleatoriamente palabras como ‘hibridez’, ‘estilo’, ‘autoficción’, ‘ausencia’, ‘dialéctica’ y ‘fronterizo’»–; rechazar la supeditación de la obra a géneros y estilos heredados –«Evite hablar de géneros literarios. Su literatura no se define. Es desafiadora, incómoda e incomprensible»–; y, en todo caso, circunscribir las influencias al círculo restringido de la «Alta literatura», siempre para mejor remarcar la singularidad del propio estilo:

Cuando le pregunten cuál es su libro de cabecera, ni se le ocurra citar algún ejemplar que se encuentre fácilmente en las librerías. Opte por libros raros, con autores de nombres impronunciables. [...]

[...] [O]lvide nombres como Agatha Christie, Stephen King, Sidney Sheldon y cualquier otro escritor que haya tenido éxito o que esté en la lista de los más vendidos del momento. Diga lo que hay que decir: su trabajo dialoga con Lispector, tiene tonos de Cortázar y matices de Saramago, pero, a fin de cuentas, usted cree tener voz propia –y, entonces, lance el desafío: «Espero que la crítica consiga comprender mi trabajo mejor que yo»–.

(Montes, 2015: s/p)

Con ello, Montes se hace eco de una visión de la literatura que ha prevalecido a lo largo de dos siglos y cuyas características han sido elevadas a su definición, relegando a sus márgenes o al ámbito de la no-literatura otras prácticas de escritura y de autorización y consumo textual. Como resume Gefen, se trata de «una literatura concebida como esfera

autónoma, de perímetro limitado, que se piensa como un absoluto, animada por escritores occidentales, productores *happy few* de una lengua difícil para otros *happy few*, que escriben por inspiración retirándose del orden social» (2021: 36). Entre otras cuestiones, el texto de Montes refiere algunas características de esta concepción surgida en el siglo XVIII y afianzada sobre todo por la «estética desinteresada» de los defensores decimonónicos del arte por el arte (Gefen, 2021: 17–29). Fundamentalmente, su rechazo a otorgar a la literatura cualquier función comunicativa, cognitiva, antropológica o política (Maingueneau, 2006; Gefen, 2021), comprendiéndola, en cambio, como un «trabajo intensivo con el lenguaje», «cualificado por su forma» y «centrado en sus propias interrogaciones» (2021: 30). Un trabajo cuyo valor radicaría, en última instancia, en la «interioridad subjetiva» (2021: 20) que se manifiesta en el forjamiento de un estilo que distinga la lengua propia del lenguaje común –la *lingua propria* del escritor pero también del conjunto de textos *propriamente* literarios (la literariedad)– (2021: 96). De ahí la hostilidad hacia los géneros entendidos como fórmulas rutinarias que amenazarían la creatividad, la originalidad y la individualidad, y especialmente el rechazo a la novela de género practicada por el mismo Montes.

Esta concepción que asume gustosamente el riesgo de la «forma hermética» (Gefen, 2021: 119), se rige por «un ideal de valor por el cual la cualidad se opone decididamente a la cantidad (y, entonces, a la legibilidad)» (2021: 30) y por la consiguiente oposición entre valor simbólico y éxito comercial, reconocimiento de los semejantes y consumo y celebración popular (Kaufmann, 2017: 41–44), de la que deriva la distinción que, desde el título de su columna, remarca Montes: no solo aquella que se establece entre lectores autorizados y consumidores de «buenas historias» («Los menos capaces le acusarán de derrochar vaguedad, pero es sólo porque no consiguen vislumbrar el valor de su trabajo. Lectores y críticos competentes no tendrán problemas»), sino sobre todo entre escritores «de creación» y escritores profesionales (Heinich, 2000: 23–59; Gefen, 2021: 234), correlativa a aquella que estableciera Roland Barthes entre escritores («para quienes el lenguaje es el mundo soberano») y escribientes («para quienes el lenguaje es un instrumento de acción y de comunicación») (Gefen, 2021: 196). Frente a los segundos, el *verdadero* escritor «está motivado por una exigencia existencial y no por un oficio, vive de buen grado como ‘poeta maldito’ y libra su combate contra una sociedad que le impide escribir» mediante el gesto que más lo caracteriza: el repliegue hacia la interioridad o hacia la biblioteca, dando la espalda al mundo u observándolo en sobrevuelo (2021: 234–235). Tal es la figura que emerge en el tránsito del «régimen de comunidad» al «régimen de singularidad» que describió Nathalie Heinich para ese mismo período de entronización de la «ideología estética», basado en el privilegio de la vocación, el don, la inspiración, la innovación y el genio frente al aprendizaje, la imitación o el trabajo, y en la promoción, tanto en la obra como en la figura del creador, de todo aquello que se sitúa *fuera de lo común*. De ahí la oposición a una sociedad que se entiende como «exterioridad alienante, sinónimo de inautenticidad» y la vinculación de la creación con la inspiración (el recurso a «una trascendencia ultramundana») o con la «interioridad de la persona», instancias que la blindan de las «demandas» y «coerciones» de la «mundanidad» (2005: 89–90).

Sin embargo, en lo que las instrucciones de Montes hacen hincapié es en la imprescindible *performance* que este escritor/a «serio» debe escenificar incluso más allá de las obras y de su discurso sobre las mismas. Porque, en efecto, «no basta con hacer literatura, amigo mío. Es necesario bailar según la música, corresponder a las expectativas, cumplir el modelo» (2015: s/p). Este modelo es, en primer lugar, un modelo de corporeidad y subjetividad: «Sobre todo, sea hombre, blanco, heterosexual, por encima de los cuarenta, profesor universitario o periodista». Por otra parte, le corresponden

ciertos relatos biográficos que corroboren, desde la infancia, la vocación literaria, a poder ser asociándola a la marginalidad, e insistan en la dimensión sacrificial de la escritura – debe mostrarse «recluido en su choza, atacado por intensas reflexiones, [tirando] toneladas de páginas a la basura y [sangrando] al escribir cada palabra»–. Y, sobre todo, se trata de un modelo comportamental, basado –paradójicamente– en el rechazo a la misma *performance* o exhibición pública cuyos requisitos el texto de Montes se ha encargado de describir:

Evite sonreír en las fotos. Evite *selfies*. Evite entrevistas. Evite autopublicaciones. Evite elogiar con entusiasmo el libro del colega –elogie autores muertos, siempre de manera vaga, qué digo, compleja: «La obra trae una hibridez de estilo que demuestra que la dialéctica de la ausencia es fronteriza con la autoficción»–. Evite las redes sociales. Evite eventos populares. Evite vender más de diez mil ejemplares. Evite lectores. Sólo evite.

(Montes, 2015: s/p)

De este modo, Montes no solo da cuenta de la que es la principal característica del autor en el régimen de singularidad que emerge junto con aquella concepción de la Literatura que acabamos de apuntar –esto es, su distancia y su diferencia respecto a lo común, indisociable, como veremos, de su autonomía– sino que lo hace evidenciando dos de las paradojas que acechan la autoría decimonónica y contemporánea (Pérez Fontdevila, 2023). En primer lugar, refiere la necesidad y la inevitabilidad de construir aquello que Jérôme Meizoz (2007 y 2011) ha denominado una *postura*, esto es, de dotarse de una «máscara» que, tanto en el texto como en las actuaciones públicas en las que encarna la *función autor*, le permita «distinguirse» y «singularizar su posicionamiento autorial» (2017: 12). Sin embargo, mediante el recurso al género instructivo y a una estructura circular (la columna comienza y termina con la serie de imperativos «Tenga barba. Utilice gafas. Organice antologías. Firme solapas. Gane premios. Si es traducido, punto extra»), Montes muestra el carácter precodificado y estereotípico de estos modos de presentarse como autor singular. Nos encontramos, entonces, en una doble encrucijada. Por un lado, la misma «*exigencia de singularidad*» se revela un *lugar común*; «una de las creencias *colectivas* más integradas en el imaginario» de y sobre los creadores (Durand [2014] 2022: 140; Heinich, 2005: 112 y 295–296). Por el otro, si el segundo estereotipo fundamental que distingue a esta figura es el alejamiento de lo común, debe evitar ese espacio social en el que necesita exhibirse para ser reconocido como tal o, más concretamente, debe exhibir en la escena pública el gesto de su rechazo al espacio común.

2. LA AUTORÍA COMO DISPOSITIVO DE DISTINCIÓN

Tales reflexiones nos permiten subrayar la condición intrínsecamente social y política de la autorialidad (Martens, Montier y Reverseau, 2017: 30), en un régimen que pivota justamente en la negación de cualquier dependencia heteronómica de la Literatura y de su principal agente. En consecuencia, nos permiten advertir que esta figura se constituye mediante la *exclusión de lo que le es interior* o mediante la *denegación de lo que le es propio*. En otras palabras, que la singularidad y la autonomía que se le atribuye en este sistema de valores es de hecho una precaria ficción sostenida al precio de *delegar* en una serie de *exteriores constitutivos* todo aquello de lo que debe mostrarse exonerado. Entre otras cuestiones que exploraremos en los próximos apartados, el texto de Montes nos permite apuntar el reparto de corporalidades y subjetividades que supone esta instancia supuestamente construida sobre una idea de *vocación* que implicaría al sujeto en sus «dimensiones más íntimas», al margen de «sus capacidades económicas» o «su

lugar en la jerarquía [social]» (Heinich, 2005: 99), a imagen de un campo literario que se representa a sí mismo en oposición a las normas y convenciones establecidas (Fidecaro y Lachat, 2007; Gefen, 2021). Es precisamente la ficción de autonomía y de singularidad o, en otras palabras, la vinculación entre la verdadera creación literaria y la capacidad de trascender cualquier determinación exterior, lo que justifica la desautorización de aquellos sujetos que son representados como *más sujetos* a sus condicionantes sociales o corporales (Pérez Fontdevila, 2019), produciendo de este modo una serie de *autorías imposibles*, en expresión de Ángela Martínez Fernández (2023), y determinando por exclusión quiénes pueden ocupar de manera legítima la posición autor.

Como se colige, entre otros, de los estudios de Jean-Marie Schaeffer ([1997] 2016), Françoise Flahault (1997) o la misma Heinich (2005), la paradoja que implica postularse como singularidad radical y al mismo tiempo aspirar a enunciados de validez universal –en otras palabras, la pretensión de la Literatura de «aportar un saber universal y superior pese a su repliegue reflexivo» (Gefen, 2021: 30)– se resuelve si comprendemos la figura (post)romántica del artista desde el paradigma de un Sujeto que se concibe como «productor de una definición original de sí, [que privilegia] la interioridad y la autenticidad de la personalidad» y entiende ésta última como «identidad invulnerable a la influencia de otro» (Heinich, 2005: 331). Una concepción que «rechaza inscribir la identidad del hombre no sólo en la vida biológica sino también en la vida social: en su esencia propiamente humana, el hombre sería un ‘yo’ o un ‘sujeto’ radicalmente autónomo que fundamentaría su propio ser» (Schaeffer, 2007: 14). De este modo, el autor se revela un representante paroxístico de la supuesta singularidad radical de todo individuo humano, y la obra, en cuanto que expresión de una interioridad inconmensurable con cualquier otra, el escenario de esta unicidad paradójicamente universal. Por otra parte, es solo postulándose *por encima* o *al margen* del espacio común que este autor puede proferir enunciados menos condicionados, de mayor alcance o con una relación más privilegiada o menos mediatizada con la *verdad* o lo *real* (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 420).

Sin embargo, como explica María Lugones, esta posición que autoriza para la creación de productos culturales potencialmente interpretables como universales, no arraigados a un punto de vista particular, es una posición privilegiada de dominación que presupone la ficción de ese sujeto situado «fuera de la historia», «fuera de la cultura» y fuera de una corporeidad marcada con «inscripciones simbólicas e institucionales [...] de raza o de género», que limitan y determinan, en cambio, las vidas, las experiencias, las perspectivas y los productos de aquellos en los que se delega el resto (sensual, afectivo, carnal, precario, social) del que dicho Sujeto debe postularse purificado ([1994] 1999: 246). Es, pues, la ausencia de autonomía de tales sujetos lo que les condena a la heteronomía creativa: «genderizados, racializados o ‘culturados’» (Lugones [1994] 1999: 247), sus productos no son representativos de esa paradójica alianza entre singularidad y universalidad, sino de las respectivas *marcas* colectivas –de clase, género o etnia– a las que las reduce y en los que las inmoviliza la posición privilegiada ([1994] 1999: 252–253). En cuanto que incapaces de trascender la experiencia biológica o cultural, devienen una suerte de *portavoces* de sus *congéneres*. De ahí la irónica recomendación de Montes: «Si es mujer, escriba sobre la cuestión de la mujer. Si es negro, escriba sobre la cuestión del negro. Si es gay, escriba sobre la cuestión del gay. En fin, usted captó la idea».

Es en este sentido que podemos considerar la autoría como un dispositivo de exclusión y de distinción. Distinción, en este caso, entre los Sujetos autónomos, unitarios, singulares y descorporeizados que el concepto de autor esbozado viene a representar; y los *menos sujetos* con los que se identifica aquello respecto a lo cual los primeros se deben diferenciar y necesitan delegar. Es decir, su intrínseca condición heteronómica; su

dependencia y su arraigo en un espacio común y en una perspectiva situada; las funciones corporales de reproducción y manutención de la vida biológica y de la vida social. Esta misma lógica de denegación, delegación y distinción atraviesa la concepción hegemónica de la Literatura que describíamos al inicio y de la que esta figura fuera de lo común constituye el baluarte. Como expone Gefen, dicha concepción se basa en una serie de separaciones que subrayan la *autonomía* de la forma respecto al contenido, de la lengua literaria respecto a la ordinaria, del objeto artístico autotélico respecto al producto útil, del texto autorreferencial respecto al texto comunicativo, del compromiso estético respecto al compromiso ético, del campo artístico respecto a la sociedad, de las lógicas internas respecto a las lógicas mediáticas, de los estudios literarios respecto a disciplinas contextuales y subsidiarias (como la sociología o la antropología), etc. Una concepción de la Literatura que funciona según «la idea de distinción como principio artístico»: «distinción social, simbólica, estilística»; distinción de los lectores, distinción de los temas, que deben ser extraordinarios, [...] distinción del estilo que debe individualizar, distinción de lo sublime que debe elevar más allá» (2021: 274). Y, como piedra de toque de todo ello, distinción del autor respecto a un sujeto encarnado, arraigado y común.

En las páginas que siguen trataremos de exponer cómo funciona esta lógica en relación con algunas dinámicas fundamentales que han venido sosteniendo esta noción de autor y sus productos en régimen de singularidad. Además de las representaciones singularizantes a las que alude el texto de Montes, señalaremos cómo dichas representaciones son solidarias del funcionamiento del discurso literario, sus protocolos de interpretación y la consideración del objeto libro, para analizar después cómo determinados ritos de aparición de la instancia autorial en el espacio público contribuyen también a apuntalar su sacralización y singularización. Todo ello a fin de mostrar de qué modo la revisión crítica de la autoría que se está llevando a cabo en las últimas décadas (*vid.* Zapata, 2014; Pérez Fontdevila y Torras, 2016; Pérez Fontdevila y Zapata, 2022) pone en jaque la pretensión de autonomía y singularidad que ha venido caracterizando la figura del autor. Esta emergió del proceso de individualización que acarrió la imprenta (Leclerc, 1997); se afianzó con la interiorización y la *genialización* que justificaron la reivindicación de los derechos de autor (Woodmansee [1984] 2016 o Schaeffer, 1997); se sacralizó con el declive de los poderes políticos y religiosos tras la Revolución Francesa; devino figura central del espacio literario en la «inflexión carismática» del Romanticismo, que lo heroizó y santificó (Díaz, 2007; Heinich, 1991 y 2005); y «desapareció» aparentemente de escena con el «programa de impersonalización» iniciado con el naturalismo y el simbolismo, para mejor servir a la autonomía de la obra o del lenguaje que dará lugar, andando el tiempo, a los postulados de «La muerte del autor» (Maingueneau, 2006; Gefen, 2021). Lejos de inaugurar una nueva lógica en la concepción de la literatura y de su productor, esta desaparición es el colofón necesario del proceso de evacuación de todo contexto que convierte al texto en «su única ley», afirmando la autosuficiencia de la literatura respecto al mundo y llevando al paroxismo ese *retiro* que ya hemos señalado como gesto prototípico de su productor legítimo (Gefen, 2021: 25–27). De ahí que sea solo en el marco de la crisis del paradigma estético que, según Gefen, está acarreado la extensión y la redefinición de la idea de literatura, así como de una revisión crítica de la autoría destinada a mostrar, en última instancia, la heteronomía de la autonomía (del escritor, del discurso y del campo literario), que podemos entrever la efectiva «muerte del autor» comprendido como esa figura privilegiada y fuera de lo común que hemos perfilado como dispositivo de exclusión y distinción.

3. SINGULARIDAD Y AUTONOMÍA: LAS PRECARIAS LÓGICAS DE LA AUTORÍA

La consideración como contingentes de los contextos de producción y recepción la encontramos en la concepción de la creación que se impone con el Romanticismo, que Dominique Maingueneau ilustra con una imagen paradigmática de ese *retiro* fundamental al que acabamos de referirnos: la de la isla. Esta *doxa* puede resumirse «a través del escenario del naufrago que lanza una botella al mar. Encerrado en alguna isla física o social, el escritor [...] concibe un mensaje, lo escribe, lo introduce en una botella que lanza al mar», librando su «llamado» a la posibilidad del extravío y a la incompreensión si no es correctamente interpretado por la sociedad que lo reciba (2004: 35) —una incompreensión, por otra parte, que viene a atestiguar la originalidad y la genuinidad de un mensaje valioso en cuanto que inconmensurable o intraducible—. Este proceso lineal representa una acumulación de añadidos que vienen a enriquecer sin alterar aquello que suplementan: la fuente soberana y autónoma que concibe un mensaje representado en la escritura —«impresión» de su interioridad creativa (Woodmansee, 1984 [2016])—, a la que se suman *a posteriori* la interpretación y el reconocimiento como suplementos accidentales, ajenos a una obra cuyo valor radica en la excepcionalidad de la subjetividad que encarna: la de «un individuo único» que se presenta como «único responsable de un producto único» ([1984] 2016: 283).

Este «cuadro hermenéutico» implica algunas de las distinciones a las que nos referíamos en el apartado anterior. En primer lugar, ya hemos remarcado que aleja el texto literario de un modelo comunicativo que presupondría la necesidad de su recepción y la inteligibilidad de su mensaje. Por el contrario, conlleva una *opacación* de la obra (Maingueneau, 2006: 111) que legitima y es legitimada por la singularidad de su creador: aquello que en última instancia el texto vehicula o comunica —la «firma idiomática, irremplazable» que lo convierte en «singular, extraordinario» y merecedor de interpretación— debe seguir apareciendo sin común media con el código común (es decir, intraducible, enigmático, ininteligible). De ahí que la «verdadera interpretación» consista en «encontrar el lugar en el cual la claridad se oscurece, [...] donde el texto deja señalar el enigma que se supone que oculta» (2004: 57) —en otras palabras, la «verdadera interpretación» consiste en el fracaso del desciframiento o de la interpretación (Derrida, 1985)—. En segundo lugar, redundando en la oposición entre lenguaje ordinario, estilo y literariedad: lo que permite la conversión en obra de un enunciado configurado por fragmentos de la lengua común es su concepción como encarnación de «lo propio y de la identidad» del individuo que le confiere su *sello* particular (Leclerc, 1998: 43), trascendiendo así no solo el lenguaje ordinario sino incluso todo código predefinido como literario (Maingueneau, 2004: 154). Por último, enfatiza la separación entre el *interior* y el *exterior* de la obra, concebida *a imagen de su autor* como un universo cerrado, autárquico (2004: 59) —correlativa a una noción de lo literario como Tesoro a su vez autosuficiente (2006: 127)—, y valida el reparto disciplinar al que también nos referíamos anteriormente. Esto es, la distinción entre los intérpretes que tienen acceso apenas a la *periferia* de la obra (historiadores, filólogos, sociólogos, antropólogos, etc.) y aquellos capaces de establecer «una relación privilegiada [...] con la Fuente» de un texto literario que —a imagen del sagrado y a diferencia del «murmullo infinito de las palabras vanas, [...] cuya finalidad está fuera de sí mismas»— pertenece al «círculo limitado de las obras 'intransitivas' que expresan la 'visión del mundo' singular de un creador» (2004: 46; *vid.* 2006) —los intérpretes autorizados serían, pues, el hermeneuta o, cuando el «propio lenguaje» ya «[haya] sustituido» en la escena teórica «al que entonces se suponía que era

su propietario» (Barthes, [1968] 1987: 64), el estilista, el lingüista, el semiólogo o el narratólogo (Gefen, 2021: 30)–.

Con todo, resulta evidente que la piedra de toque de esta concepción y de esta serie de distinciones no es otra que la figura del autor, concebido a su vez de acuerdo con dos modelos que ya hemos sugerido y que redundan en la identificación de la escritura con el *fuero interno* y en su desvinculación del *foro público*. Por un lado, el modelo del escritor inspirado que, si bien parece restarle autonomía al situarlo en cierta posición de «*médium*» o «*intermediario*» (Heinich, 2000: 197), conlleva su singularización respecto al *común de los hombres*: su creación, posibilitada por una agencia «ultramundana» que «no es dada a cualquiera» (2000: 180), se afirma independiente de «determinaciones exteriores que la sometan a influencias colectivas» (1997: 165; 2005: 83); obedece a una necesidad interior que ha dictado una instancia externa y superior al sujeto pero también a cualquier *mundo común*. Por el otro, el modelo del creador soberano cuya figura emerge de la interiorización de la inspiración que, en opinión de Schaeffer, caracteriza al genio postromántico: «en lugar de ser una posesión que sobreviene del exterior (normalmente de un lugar trascendente), será concebida como una fuerza alojada en el interior del alma del artista» ([1997] 2016: 263), al mismo tiempo que la originalidad se identifica con una *calidad existencial*, la autenticidad» ([1997] 2016: 267). De este modo, el artista se concibe a imagen y semejanza del *creador ex nihilo*, «libre de cualquier limitación ‘exterior’», capaz de «obtenerlo todo de su propia interioridad y de darse su propia ley» (Flahault y Schaeffer, 1997: 10), según un modelo de soberanía y autogénesis que Heinich ilustra con la idea de «hacerse un nombre». Bien sea a través del pseudónimo, bien comprendiendo la firma como el *emblema* que unifica el *corpus*, el nombre de autor viene a representar el poder del escritor «de crearse a sí mismo: la consecución de su deseo de autoengendramiento a través de la escritura» (2000: 175); su capacidad de «actuar y definirse como un ser independiente de toda sujeción a una identidad prescrita por otro» (2000: 175).

Más allá de la cuestión de la fuente autorizante, la autonomía y singularidad del escritor se demuestra en sus auto/representaciones –ya sea a través de las «leyendas» biográficas elaboradas por otros, ya mediante la construcción de una identidad enunciativa en los paratextos y en los textos literarios (por ejemplo, en la elección de escenarios y personajes)–. Estas representaciones reflejan de diversos modos lo que Maingueneau ha denominado *paratopía*, esto es, la «imposible pertenencia» a la sociedad (2016: 5) que viene a garantizar la plena propiedad y la originalidad de sus producciones. Tal «imposible pertenencia» se afirma al vincular la figura del autor con espacios que representan aquel retiro o renuncia al mundo (una *paratopía espacial* simbolizada por imágenes como la torre de marfil o lugares como la isla, el desierto o la naturaleza en general) (2004: 87 y 103); con figuras que encarnan «la disidencia y [la] marginalidad, literal o metafórica» (según diversas modalidades de *paratopía identitaria*, desde «la *paratopía social* de los bohemios y de los excluidos de cualquier comunidad», hasta la «*paratopía familiar* de los desviados del árbol genealógico») (2004: 86); o con una temporalidad que excede la sociedad contemporánea y asocia al creador con tiempos pasados o por venir –la *paratopía temporal* (2004: 87) subraya el insalvable *décalage* entre el «verdadero» artista y los valores estéticos y sociales compartidos. Un *décalage* que, si bien condena a la incompreensión que caracteriza al *artista maldito*, prueba la grandeza de la obra y abre las puertas a la posteridad–. Sin embargo, ya hemos señalado que tales motivos abocan a la paradójica estereotipación de la singularidad, a la vez que libran a este «ser de excepción» a una celebración popular que reproduce el culto «vulgar» de los santos y de las celebridades (Heinich, 1991 y 2012). De ahí el golpe definitivo que supone dividir el sujeto autorial en dos instancias –el «yo interior» y el «yo social»–,

como propone Proust en la «tesis de los dos yoes» que expone en *Contre Sainte-Beuve* ([1908-1910] 1954; *vid.* Maingueneau, 2006): al proveerlo de un representante que lo sustituye en el mundo, se consume aquella desvinculación entre *fuero interno* y *foro público*. Así, la distinción de Proust redobla la autonomía del escritor y redundante en la identificación de la interioridad, blindada contra toda «exterioridad alienante», con la fuente única de la escritura, al mismo tiempo que condena cualquier representación de su figura más allá de la obra como superflua e inesencial.

Como han propuesto Nathalie Heinich (2012) o Pascal Durand ([2014] 2022), esta división sugiere pensar la instancia autorial de acuerdo con el dispositivo del *dobles cuerpo regio*, uno de los principales dispositivos de inmunización frente a la comunidad que describe Roberto Esposito en *Immunitas* ([2002] 2009). Igual que el soberano, el autor aparece dotado de un cuerpo «físico, sujeto error, enfermedad y muerte» y un cuerpo divino e inmortal ([2002] 2009: 101) que funciona como referente simbólico de la Obra, concebida a su vez como un cuerpo o un *corpus* unitario y clausurado. Así, el cuerpo físico del escritor puede pensarse apenas como una suerte de prescindible receptáculo carnal de aquella instancia trascendente, en una operación que depende de la aparición del dispositivo de las *obras completas* (Durand, [2014] 2022: 119) y, a su vez, de la división del objeto libro en un objeto material y en un objeto discursivo y simbólico (Leclerc, 1998: 218). Frente a cualquier representación figurativa («perfectamente empírica, múltiple y cambiante como los individuos sensibles que representa fuera de todo código»), los «significantes insignificantes» que constituyen la escritura pueden (re)presentar el alma o la interioridad desvinculadas de sus receptáculos corporales «sensibles y cambiantes» (Derrida, [1967] 1986: 37). Del mismo modo, frente a las obras autógrafas, únicas y percibibles como el cuerpo físico que las ha trazado (Heinich, 2014: 37), el carácter alógrafo del objeto libro invita a concebirlo, ya no como la huella de un cuerpo, sino como la materialización de una interioridad desvinculada de ese cuerpo real que, como sugeríamos, este sistema de distinciones permite pensar a su vez como representante de un interior inmaterial.

De ahí que incluso las *apariciones* públicas del escritor o sus representaciones iconográficas funcionen de hecho como «rituales de encarnación» (Heinich, 2012: 190), como ejemplifica el género de la visita al gran escritor (XVIII-XX) o incluso la invención de la «fotografía de autor» (XIX). Como explica Olivier Nora, la vista se estructura a partir de una serie de lugares comunes que convierten el encuentro con el escritor célebre en una «confirmación del genio» ([1986] 2022: 311), preservando su distancia y su distinción al diferir el momento de la *aparición*. Así, el acceso del visitante al gabinete de trabajo, ese interior del interior en el cual crea el gran escritor, se produce solo «*al término* de una progresión» que ha conducido antes a los espacios profanos del dormitorio y de otras piezas domésticas ([1986] 2022: 312). Asimismo, la descripción del despacho pospone a su vez el encuentro con lo original y originario, que está precedido por «[1]a detención meditativa» del visitante «ante el retrato del amo», «icono [que] difiere la Revelación», y que es «preludio, en su fijeza, de la descripción viva que será hecha del ídolo del cual retrasa la aparición ([1986] 2022: 314–315). Sólo tras esta serie de tránsitos o mediaciones, el encuentro con el gran escritor puede devenir «aparición milagrosa» representada como «una deflagración»; «el milagro de una idea que se materializa, de un concepto que se encarna, de una obra que se hace carne» ([1986] 2022: 315). Gracias a ello, lo que el visitante alcanza no es «el hombre desnudo en el santuario», sino el genio que, sin embargo, es y no es el cuerpo de *carne y hueso* que *se presenta* ([1986] 2022: 311).

De modo semejante, la emergencia de la fotografía propiamente autorial —es decir, que no aspira sólo al «retrato [...] de una fisonomía y de una psicología» sino a «una

figuración simbólica del escritor» (Durand, [2014] 2022: 143)– es posible cuando el espacio impropio del estudio del fotógrafo es sustituido por esta suerte de metonimia del *fuero interno* que, como acabamos de ver, constituye la *habitación propia* donde se fragua la escritura, comprendida como «extensión» o «exteriorización» del «genio interior» ([2014] 2022: 145). La exhibición del escritor en su espacio privado –a menudo escribiendo o, por lo menos, rodeado de los instrumentos de su arte ([2014] 2022: 143)– confirma (paradójicamente, puesto que la hace pública) la representación de la literatura como «ejercicio solitario de la imaginación» y la consideración del escritor como un *ser de interior*. De hecho, tales fotografías que «libran al público a la vez la imagen del escritor y la imagen de sí [proyectada]» en este espacio propio, quizá muestren que, en realidad, no libran nada. Así lo ejemplifican las imágenes «de» Victor Hugo realizadas por Edmond Bacot, donde desaparece el cuerpo físico del escritor para mostrar apenas espacios vacíos cuyo dueño reside en ellos «en estado fantasmático» ([2014] 2022: 144). En otras palabras, tales fotografías quizá muestren que ambos –el cuerpo representado y el espacio en el que se ubica– funcionan una vez más como receptáculos de una interioridad radicalmente invisible (Martens, Montier y Reverseau, 2017: 22–27).

Lejos del paradigma sacralizante que ilustran los casos expuestos, esta lógica pervive incluso en la concepción contemporánea de la representación autorial. En su ensayo seminal *Iconographie del auteur*, Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy se interrogan sobre la posibilidad misma de esbozar la imagen del Autor, comprendido como «la fuerza singular» que lo convierte en *obra*. La imagen sólo podría representar al *obrero* [*ouvrier*] responsable del *obraje* [*ouvrage*], es decir, responsable de la técnica y de la *labor* o el *trabajo* que dan lugar a un objeto material configurado por un conjunto de enunciados de la lengua común. Frente a éste, el *autor* de la obra [*oeuvre*], es decir, de todo aquello que, en ella, «no es el producto fabricado sino la invención, lo inesperado y lo insólito en un sentido escrito (inhabitual, inusitado, inaudito)» ([2005] 2022: 79), sería justamente aquel que «no tiene rostro ni figura»; aquel por el que «[perdemos] la vista» a fuerza de escrutar inútilmente su presencia «en el retrato del signatario» ([2005] 2022: 81). Así pues, tales representaciones (y tales enfoques teóricos sobre la representación del Autor) apuntan (confirmándola y produciéndola) hacia una instancia no representable. En ellos, la representación se revela siempre una promesa diferida de presencia; señala, sin lograr representarla, a la singularidad que se supone materializa el *corpus*, situando y produciendo el «ser profundo» del escritor como un *más allá* de la representación y escenificando así la dinámica que, como recoge Heinich, caracteriza la representación de todo ídolo: la de «hacer visible lo invisible como tal, es decir, hacer que lo visible no cese de remitir a otro que él mismo, sin que ese otro, sin embargo, sea jamás representado» (Jean-Luc Marion en Heinich, 2012: 457).

4. ACOMUNACIÓN Y HETERONOMÍA: REVISIONES CRÍTICAS DE LA FIGURA AUTORIAL

Estos últimos ejemplos sugieren que este emblema de lo único y lo unitario, de lo original y lo originario, quizá deba pensarse como el producto performativo de unos protocolos de escenificación y de interpretación que le otorgan sus «poderes ocultos», que lo confirman como «interioridad escondida» de la que emergería «sin mediación» la obra literaria (Meizoz, 2007: 14). Una «interioridad escondida» que, sin embargo, se revela ella misma el producto de una inevitable y múltiple mediación y mediatización. Igual que el «cuadro hermenéutico» que describíamos produce la profundidad que supone oculta el texto –«es necesario que el texto sea sometido a interpretación para decirse que es ‘profundo’»: «cuanto más interpretado es un texto, más enigmático es» (Maingueneau,

2004: 56)–, la figura autorial aparece como el efecto de la *enigmatización* que presuponen las lógicas y las representaciones que hemos expuesto: esta abre a su vez el «espacio hermenéutico» de una producción discursiva e imagística «potencialmente interminable» en torno a este *ser especial* y justifica su celebración comunitaria (Heinich, 1991: 44). En última instancia, podemos aplicarle las lógicas que Heinich describe a propósito de la construcción del artista maldito y de las celebridades mediáticas. La admiración funciona como un «operador de singularidad» que, «antes de constituir lo singular como excelente, lo constituye como tal» (1991: 145). Del mismo modo, son las prácticas reiteradas de celebración las que confieren un «estatuto de excepción» al referente de la representación: es la «multiplicidad de [las] copias» consumidas por sus admiradores (ya sea en forma de textos o de imágenes) aquello que produce «la *originalidad* (en todos los sentidos del término: originario e insustituible) de su original» (2012: 21).

Cierto es que esta lógica parece referirse a aquellas formas de *amor al arte* que Heinich ha denominado *personalistas*, que implican «reencontrar al autor a través de su texto», «poder identificarlo, reconocer su rostro y su cuerpo, poseer sus imágenes, buscar tras las reproducciones a la persona real» (Meizoz, 2017: 24). Esto es, aquellas que movilizan «la adhesión, la empatía, incluso la fusión afectiva e identitaria» con la persona del artista (Heinich, 1997: 161). En otra operación de distinción que se añade a aquella entre «lectores competentes» y consumidores de «buenas historias» que refería Montes, tales manifestaciones de *amor al arte* han sido «estigmatizadas [...] como forma de alienación propia de los medios populares» por parte de una cultura letrada *operalista* (1997: 163) que pretende aproximarse a la obra desde una perspectiva puramente estética y denuncia, «*contra Sainte-Beuve*, la reducción de la obra a la persona» (1997: 162–164). Sin embargo, ya hemos subrayado la connivencia entre la construcción del texto como *propriadamente* literario y naturalmente *descontextualizado* y su concepción como encarnación de la interioridad excepcional del escritor; una lógica que es también personalista por más que, andando el tiempo, aboque a la supresión del autor en nombre de la autosuficiencia de una obra para la cual vehicular la interioridad del creador seguiría siendo atribuirle una finalidad heterotélica. Lo mismo ocurre con la consideración de la Literatura y de la figura del autor como esfera autónoma respecto a las lógicas mediáticas que serían propias de otros ámbitos de la producción cultural, vinculados a la visibilidad y a la comunicación de masas. Como ya sugería el ejemplo de la fotografía de escritor, tales medios están también al servicio de la inevitable e imprescindible escenificación de los atributos que caracterizan al autor –imprescindible en cuanto que, como señalábamos, permiten el reconocimiento y la *con-firmación* de su autori(ali)dad, de su singularidad y de su distinción respecto al común de los hombres–.

De hecho, la identificación del escritor con las imágenes de alejamiento que hemos señalado responde a un proceso coetáneo a la proliferación de iconografías autoriales y al incremento del interés por la vida privada y la presencia encarnada de los creadores (Meizoz, 2017: 63–64). En otras palabras, su representación como sujeto *fuera de lo común* surge al mismo tiempo y en gran parte gracias a una cultura visual y una cultura de la celebridad cuya emergencia Antoine Lilti (2014) sitúa a mitades del siglo XVIII. Lejos de ser una invención contemporánea que estaría «subyugando» el reino de lo escrito y «banalizando» la figura autorial –como sugieren algunas denuncias sobre el fin de la literatura a manos de los medios audiovisuales y digitales (Kaufmann, 2017)–, la visibilidad de los escritores constituye desde el inicio «una propiedad fundamental de su existencia pública», indisociable del «fenómeno de la *fan culture*» y de la *celebrificación* del autor presentes ya en esa primera revolución mediática cuyos efectos serán potenciados después por «la prensa cotidiana (hacia 1830), la radio (hacia 1930), la televisión (desde los años 50) e Internet (a partir de los 90)» (Meizoz, 2017: 63–64). Así,

como propone José-Luis Díaz, el proceso de *consagración* (Bénichou, 1973) que, desde finales del XVIII, «situó al escritor en el corazón del espacio literario» (2007: 4) y modeló sus representaciones, debe ser analizado también como un proceso de *vedettarización* (2007: 3). En adelante, el escritor debe «proveerse de un equivalente-imagen» (2007: 25), que se bosqueja, en primer lugar, en la obra y en sus múltiples peritextos, pero también en los dispositivos mediáticos –desde la prensa a la iconografía– que van convirtiendo el campo literario en una *escena* (2007: 127). En esta, su reconocimiento ya no depende solo de esos productos que emanarían de su interioridad espiritual, sino, por un lado, de la difusión de su imagen y, por el otro, de todos aquellos discursos en torno a su figura que la convierten en un entramado textual o en un *objeto cultural* de génesis colectiva.

De este modo, a esa dimensión *pseudonímica* que venía a demostrar su capacidad de autoengendramiento, la suerte del autor en el espacio social sugiere añadirle otra dimensión heteronómica: la del *renombre* (Heinich, 2000: 172), que Inger Østenstad describe como un «pájaro monstruoso que gana fuerzas recorriendo el mundo» y en cuyas «huellas no rebrotan las mismas palabras del monstruo sino un matojo de comentarios y de rumores» (2009: 7). Es decir, en cuyas «huellas rebrotan» las mitificaciones y las mistificaciones producidas por un *gran público* cuyo reconocimiento viene a socavar, paradójicamente, los *privilegios* del autor respecto al espacio social y al común de los sujetos que lo conforman. Frente al «reconocimiento literario» que confieren los colegas y los críticos (basado en «confirmar el valor de la obra»), todo ello contradice «la triple preeminencia de los iniciados sobre los profanos, de la obra sobre la persona y de lo legible» (emanación de su interioridad) «sobre lo visible» (evidencia de su condición encarnada) que fundamenta el funcionamiento del campo literario como campo autónomo (Heinich, 2017: 48).

Más allá de la cuestión de la mediatización y la visibilidad de los escritores, las reflexiones expuestas apuntan a la revisión crítica que, desde sus ámbitos «periféricos» y «subsidiarios», están llevando a cabo las aproximaciones sociológicas y discursivas a la noción de autor. Como resume Juan Zapata, estas se centran en examinar «cómo se construye la identidad autorial tanto en sus determinaciones internas (en el texto mismo) como en sus determinaciones externas (instancias institucionales que intervienen en dicho proceso)» (2014: 19); tanto en la escena de enunciación como en la escena pública; por parte del propio/a escritor/a, pero también de los múltiples actores que intervienen en la configuración de su imagen (críticos/as, biógrafos/as, colegas, periodistas, otros/as creadores/as, etc.); e incluso por parte del imaginario y el deseo del lector/a y, de modo más general, de la comunidad de recepción que interpreta y gestiona estas representaciones. Ello implica tomar en consideración no solo la dimensión de la imagen autorial que articula y sanciona el propio campo literario sino también los procesos de patrimonialización, fetichización y mitificación individual y colectiva que convierten al autor en esa «singularidad de excepción» (Meizoz, 2017: 23) cuya *función* ya no es solo la de autorizar las obras sino la de encarnar la excelencia para la comunidad más o menos amplia o restringida que lo admira.

Desde un punto de vista conceptual, estas propuestas coinciden en abordar al autor como producto de ese mismo espacio literario y social –institucional, ideológico e imaginario– en cuya denegación se funda la ficción de su autonomía o, en otras palabras, de cuya denegación depende ese *sentido común* que, como no hemos dejado de insistir, lo perfila como personaje autónomo, solitario, único o singular. Las modalidades de *distinción* y *distanciamiento* que hemos descrito adquieren sentido y están determinadas por ese mismo espacio compartido que les confiere identidad (Maingueneau, 2004: 70). De hecho, tal pretensión de alejamiento está prefigurada por el mismo discurso literario en la medida en que su «existencia social [...] supone a la vez la imposibilidad de cerrarse

sobre sí y de confundirse con la sociedad ‘ordinaria’, la necesidad de jugar con y dentro de este entredós» (2004: 72). De ahí el lugar *paratópico* de su enunciador: «si [su] locutor ocupa una posición tópica, no puede hablar en nombre de ninguna trascendencia» ni postularse a sí mismo como tal; pero «si no se inscribe de algún modo en el espacio social no puede proferir un mensaje recibable» (Charaudeau y Maingueneau, 2002: 420) ni ser autorizado por las «instituciones que permiten legitimar y gestionar la producción y el consumo de las obras» (Maingueneau, 2004: 52).

En consecuencia, queda en entredicho también la ficción de la autogénesis e incluso la pretensión de singularidad, ya que –como venimos sugiriendo– aquellas modalidades de *distinción* constituyen apropiaciones de *posturas* previamente codificadas, más o menos reconfiguradas por cada escritor. En este sentido, Meizoz sitúa la noción de *postura* en «el vértice entre lo individual o lo colectivo», en cuanto se elabora en relación con «un repertorio histórico de *ethos* que han sido incorporados, exhibidos, transformados o imitados» y en cuanto «[adquiere significación] en relación con –por no decir en contra de– otras posturas» coexistentes en el campo de producción y recepción (Meizoz [2007] 2016: 195–198). De este modo, la autoría aparece atravesada *de origen* por lo impropio, lo repetitivo y lo común, es decir, por aquello mismo que debe exorcizar. *De origen*, pero también *de destino*, porque –como hemos sugerido– existir en el espacio literario y social implica también librarse a las (des)figuraciones de los «mediadores», más o menos autorizados, que contribuyen a representarla y a las de sus «lectores-Pigmalión» (Díaz, 2007: 183). Como propone Díaz, desde el punto de vista de la recepción el *escritor imaginario* es «el resultado aleatorio de un juego de construcción»; un «*mecano*» por el que asoma un «*autor de síntesis*» (2007: 177) que no apunta ya a un supuesto *sujeto real* sino que constituye la «obra de todos aquellos que le hacen aparecer en público» (2007: 144; Maingueneau, 2015: 17). En última instancia, no sólo la representación de tal o cual escritor depende de este juego heterónimo de construcción, sino que el mismo estatuto de autor lo *debe* a una *comunidad* que le otorgue crédito. Sólo presentándose como tal, «[definiéndose] por su actividad verbal y no verbal» (Delormas, Maingueneau y Østenstad, 2013: 10–11) a través de motivos identificables (luego, repetidos y generalizables), le será atribuida *su* autori(ali)dad y *su* singularidad. Es decir, verá confirmado –o contrafirmado– su nombre propio como *nombre de autor* o como firma irrepetible e irremplazable.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN: ¿DESDE DÓNDE ESCRIBES?

En su atención a la dimensión mediática y colectiva de la autoría, estas revisiones teóricas y críticas del autor cuestionan la soberanía del escritor y erosionan las fronteras que distinguían el espacio social de los consumidores y admiradores frente a un campo literario independiente de otros medios y regido por la autoridad de los pares. Al mismo tiempo, subrayan que incluso la figura autorial que constituye el baluarte del paradigma estético y autónomo de la Literatura se encuentra situado en y producido y limitado por un contexto de enunciación, que en este caso determina su representación como sujeto absuelto de toda *sujeción*. De este modo, nos muestran «hasta qué punto las obras que proclaman su autosuficiencia se inscriben de hecho en formas de relación» (Gefen, 2021: 193), socavando los *privilegios* del autor que, como veíamos, lo han convertido en un dispositivo de distinción y de exclusión de aquellos sujetos cuyas obras han sido desconsideradas por *demasiado sujetas* a su *situación*. Así, nos permiten entender desde la teoría qué implica aquella «muerte del autor» comprendido como figura autónoma y fuera de lo común que, como señalábamos al inicio, quizá esté operando en la redefinición de lo literario a la que, según Gefen, estamos asistiendo tanto en la práctica académica

como creativa. Una redefinición vinculada, entre otras cuestiones, a su extensión histórica (es decir, la inclusión de prácticas de escritura más allá del canon); a su extensión geográfica (con la emergencia de los estudios postcoloniales y decoloniales que descentran los valores estéticos occidentales); o a su extensión genérica y mediática fuera del objeto libro y la textualidad. Pero, sobre todo, a otras dos extensiones fundamentales en relación con la autoría.

Por un lado, su extensión sociológica e institucional más allá de las prácticas de escritura sancionadas por las mediaciones verticales propias del campo literario, favorecidas por las tecnologías digitales y las prácticas *amateurs* y colectivas de producción textual que diluyen la figura sacralizada y distinguida del «gran escritor» (2021: 231–268). Por el otro, su extensión política, esto es, un «rearmamento político» que se erige contra el dogma del distanciamiento, el desinterés y el autotelismo (2021: 185–299) y apuesta por una «literatura de intervención» que reconsidera las funciones cognitivas, éticas y sociales de lo literario (2021: 12–13) y, con ello, cuestiona su oposición fundamental con lo comunitario o colectivo. Como es evidente, tal *repolitización* de la literatura es indisociable del impacto en el campo cultural de todos aquellos movimientos que vienen denunciando cómo funciona lo que Sara Ahmed denomina la «institución» de los «hombres blancos»: la institución de un universal que «universaliza desde cuerpos particulares» (2018: 158). Y es en esta puesta en evidencia de la *situación* de dichos *cuerpos particulares* donde proponemos hacer confluír aquella revisión teórica de la autoría y esta repolitización.

Para ilustrar el cambio de paradigma que describe en *L'idée de la littérature*, Gefen recoge una serie de respuestas a la pregunta «¿por qué escribes?», ofrecidas por autores franceses en 1919, 1985 y 2019: las primeras tienden a presentar la escritura como «maldición», como una «vocación absoluta», de «carácter imperativo y descontextualizado», sin otra explicación o finalidad que las «puramente interiores» (2021: 196–197). La misma clase de respuestas vinculadas a la vocación, a la subjetividad y a lo privado que recoge Belén Gopegui (2019) ante esa misma pregunta, y que Montes convierte nuevamente en un guion prefijado que apunta a la infancia como el tiempo pasado en el que emerge la auténtica vocación:

Cuando le pregunten «¿por qué se convirtió en escritor?», tenga un buen pasado. Los pasados mediocres son desilusionantes. Sólo hay dos opciones: 1) usted vino de una familia muy culta, creció leyendo a Balzac, Pessoa y Proust; expresar sus ideas y sufrimientos fue una necesidad de todo su bagaje cultural o 2) usted tiene un origen humilde, padres analfabetos; la literatura era su refugio para una infancia difícil y solitaria. Esta segunda funciona mejor.

(Montes, 2015: s/p)

En cambio, «¿por qué escribes?» en 2019 ofrece un abanico de reflexiones que basculan entre defender aquellas «concepciones artísticas, formalistas y autonomistas» y proponer una decidida «apertura sobre el mundo» (Gefen, 2021: 199). Como reflexiona la escritora protagonista del ensayo de Gopegui, «tal vez había alguna relación entre escribir novelas y su infancia, pero esa relación le parecía más lejana y más débil que la relación entre escribir novelas y una determinada organización de la realidad; más débil, sin duda, que la relación entre escribir novelas y las visiones del mundo, los argumentos, en que se apoyaba esa organización de la realidad» (2019: 227). Si quizá ha llegado el tiempo en que la literatura sirva «para comprender que la existencia [es] un hecho común» y compartido y que «las novelas [...] son historias que llevan consigo su contexto» (2019: 229), tal vez aquella basculación a la que aludíamos apunta también a un desplazamiento de la pregunta: «un buen día descubrimos que la pregunta no era por qué escribir, por qué

escribimos», y siquiera solo «para qué», sino «desde dónde hacerlo. Este podría ser el principio de un cuento» (2019: 225). El cuento en el que la literatura y la autoría se reescriben hoy.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara (2018). *Vivir una vida feminista*. Edicions Bellaterra.
- Bénichou, Paul (2012 [1973]). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayos sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. Fondo de Cultura Económica.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*. Seuil.
- Delormas, Pascal, Maingueneau, Dominique y Østenstad, Inger (eds.) (2013). *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Lambert-Lucas.
- Derrida, Jacques (1985). «Des tours de Babel». En J. F. Graham (ed.), *Difference in Translation* (pp. 209–248). Cornell University Press.
- Derrida, Jacques (1986 [1967]). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Díaz, José-Luis (2007). *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Honoré Champion.
- Durand, Pascal (2022 [2014]). «De Nadar a Dornac. *Hexis* corporal y figuración fotográfica del escritor». En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 113–166). Visor.
- Esposito, Roberto (2009 [2002]). *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu.
- Ferrari, Federico y Nancy, Jean-Luc [2005] (2022). Iconografía del autor: retrato del autor en sí mismo. En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (Eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 79–94). Visor.
- Fidecaro, Agnese y Lachat, Stéphanie (2007). «La création comme profession: questionnements de la recherche sur les femmes artistes». En *Profession: créatrice. La place des femmes dans le champ artistiques* (pp. 9–24). Antipodes.
- Flahault, François (1997). «L'artiste-créateur et le culte des restes. Un regard anthropologique sur l'art contemporain». *Communications*, 64: 15–53.
- Flahault, François y Schaeffer, Jean-Marie (1997). «Présentation [al monográfico La création]». *Communications*, 64: 5–13.
- Gefen, Alexandre (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. Corti.
- Gopegui, Belén (2019). «Desde dónde escribir. En *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*». Debolsillo.
- Heinich, Nathalie (1991). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Minuit.
- Heinich, Nathalie (1997). «Entre oeuvre et personne: l'amour de l'art en régime de singularité». *Communications*, 64: 153–171.
- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain. Création et identité*. La Découverte.
- Heinich, Nathalie (2005). *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2012). *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*. Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2014). «La célébrité». En N. Heinich, J.-M. Schaeffer y C. Talon-Hugon (eds.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art* (pp. 33–44). Presses Universitaires de Rennes.

- Heinich, Nathalie (2017). «Les écrivains en proie à la visibilité». En D. Martens, J-P. Montier y A. Reverseau (dirs.). *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux* (pp. 45–49). Presses Universitaires de Rennes.
- Heinich, Nathalie, Schaeffer, Jean-Marie y Talon-Hugon, Carole (eds.) (2014). *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*. Presses Universitaires de Rennes.
- Kaufmann, Vincent (2017). *Dernières nouvelles du spectacle. (Ce que les médias font à la littérature)*. Seuil.
- Leclerc, Gérard (1998). *Le sceau de l'oeuvre*. Seuil.
- Lilti, Antoine (2014). *Figures publiques. L'invention de la célébrité 1750-1850*. Fayard.
- Lugones, Maria (1999 [1994]). «Pureza, impureza y separación». En N. Carbonell y M. Torras (eds.), *Feminismos literarios* (pp. 235–264). Arco Libros.
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique (2006). *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*. Belin.
- Maingueneau, Dominique (2016). *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*. Éditions Academia.
- Maingueneau, Dominique (2015 [2013]). «Escritor e imagen de autor». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 24: 17–30.
- Maingueneau, Dominique (2016 [2013]). «El ethos: un articulador». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 131-154). Arco Libros.
- Martens, David, Montier, Jean-Pierre y Reverseau, Anne (dirs.) (2017). *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*. Presses Universitaires de Rennes.
- Martínez Fernández, Ángela (2023). *Charnegos, máscaras y amores imposibles. Juan Marsé a través del caleidoscopio*. Trea.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Slatkin Erudition.
- Meizoz, Jérôme (2011). *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*. Slatkin Erudition.
- Meizoz, Jérôme (2017). *La littérature 'en personne': Scène médiatique et formes d'incarnation*. Slatkin Erudition.
- Nora, Olivier (2022 [1986]). «La visita al gran escritor». En A. Pérez Fontdevila y J. Zapata (eds.), *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a* (pp. 299–328). Visor.
- Østenstad, Inger (2009). «Quelle importance a le nom de l'auteur?». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3: s/p.
- Pérez Fontdevila, Aina (2019). «Qué es una autora o qué no es un autor». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25–60). Icaria.
- Pérez Fontdevila, Aina (2023). *Un común singular. Paradojas de la autoría en régimen de singularidad*. Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Torras Francès, Meri (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Zapata, Juan (eds.) (2022). *Autorías encarnadas. Representaciones mediáticas del escritor/a*. Visor.
- Proust, Marcel (1954 [1908-1910]). *Contre Saint Beuve*. Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2016 [1997]). «Originalidad y expresión de sí. Elementos para una genealogía de la figura moderna del artista». En A. Pérez Fontdevila y M.

- Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 243–278). Arco Libros.
- Schaeffer, Jean-Marie (2009 [2007]). *El fin de la excepción humana*. Fondo de Cultura Económica.
- Woodmansee, Martha (2016 [1984]). «El genio y el *copyright*. Condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘Autor’». En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (pp. 279–306). Arco Libros.
- Zapata, Juan (ed.) (2014). *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Editorial Universidad de Antioquia.



La cuestión de la autoría en las *nivolas* de Miguel de Unamuno

About the authorship in the Miguel de Unamuno's *nivolas*

LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS
UNIVERSITÉ GUSTAVE EIFFEL
<https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>

Artículo recibido el / *Article received:* 2022-08-23

Artículo aceptado el / *Article accepted:* 2022-12-02

RESUMEN: El presente artículo propone un estudio sobre las formas en las que Unamuno concibe la autoría de la *nivola* y sobre cómo éstas se manifiestan en las distintas *nivolas*, particularmente en *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* y *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez*.

Como novelista y teórico de la novela, Unamuno defiende la autoría compartida por lo que, en la *nivola*, empleará las estrategias narrativas necesarias para eliminarse como autor de la misma. De entre los procedimientos más recurrentes, cabe destacar la ficcionalización de Unamuno mediante tres estrategias: el empleo de una entidad ficcional como autor de la *nivola*, la *desidentificación* unamuniana mediante, entre otros, la metalepsis, y su desacreditación como autor de la *nivola* en el interior de la misma. En paralelo, Unamuno, en su dimensión ontológica, como filósofo y pensador, lucha contra la finitud del ser humano mediante el procedimiento al que hemos denominado «la mascarada» de Unamuno, que le permite prevalecer en su obra. Esta mascarada consiste en la delegación de su discurso a diferentes personajes. Proceso que puede llevarse a cabo de forma parcial (lo cual se ha calificado de «máscara simple») o de forma compleja (a la que corresponden los *agonistas* y los alter egos unamunianos).

Con este trabajo se identificarán cada una de las estrategias mencionadas en la narrativa unamuniana con el fin de fomentar el debate sobre la cohabitación de dos formas de entender la autoría, *a priori* opuestas entre sí.

Palabras clave: Miguel de Unamuno, *nivola*, autoría, ficcionalización, metalepsis, ironía, mascarada.

ABSTRACT: This article proposes a study of the ways in which Unamuno conceives the authorship of the *nivola* and how these are manifested in the different *nivolas*, particularly in *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez* and *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez*.

As a novelist and theorist of the novel, Unamuno defends shared authorship, which is why, in the *nivola*, he will employ the necessary narrative strategies to eliminate himself as its author. Among the most recurrent procedures, the fictionalisation of Unamuno by means of three strategies should be highlighted: the use of a fictional entity as the author of the *nivola*, Unamuno's disidentification by means of, among others, metalepsis, and his discrediting as the author of the *nivola* within the *nivola* itself. In parallel, Unamuno, in his ontological dimension, as a philosopher and thinker, fights against the finitude of the human being by means of the procedure we have called Unamuno's "masquerade", which allows him to prevail in his work. This masquerade consists of delegating his discourse to different characters. This process can be carried out in a partial way (which has been described as "simple masquerade") or in a complex way (to which the Unamunian agonists and alter egos correspond).

This paper will identify each of the aforementioned strategies in the Unamunian narrative in order to encourage debate on the cohabitation of two a priori opposing ways of understanding authorship.

Key words: Miguel de Unamuno, *nivola*, authorship, fictionalisation, metalepsis, irony, masquerade.

1. EL CONCEPTO DE «NIVOLA» Y LA TEORIZACIÓN DE LA AUTORÍA POR UNAMUNO

1.1. LA NIVOLA

«Nivola» es el neologismo creado por Unamuno que emplea para presentar un nuevo género literario alejado de la novela convencional. Bajo este término, desarrolla, en forma de relato ficcional, el concepto de «realidad íntima» que es su forma de entender la realidad, contraria a toda corriente racionalista¹. Con esta invención, pretende burlarse de la crítica, de los editores o del lector que entienden la novela exclusivamente bajo las directrices de la novela realista.

Unamuno denomina a la mayoría de sus relatos *nivolas* y, al hacerlo, propone otra manera de novelar que se distancia del realismo de fin de siglo y que se adhiere a la novela modernista o pre-vanguardista. Son así *nivolas*: *Nuevo mundo*, *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez* o *Cómo se hace una novela*.

La particularidad del artefacto creativo de la *nivola* reside en su naturaleza paradójica la cual se compone de dos posiciones mutuamente opuestas a la par que fusionadas, una en el proceso creativo de la *nivola*, y la otra en el objetivo último de Unamuno.

¹ La primera ocasión en la que aparece este neologismo es en la portada de la primera edición de *Niebla*, en 1914, en forma de subtítulo. También aparece en el relato de la mano del personaje de Víctor Goti, quien crea una nueva forma de novelar y la presenta, sentando sus características narrativas principales.

Por un lado, la posición de Unamuno como novelista se sustenta en la cooperación creativa del autor y del lector y, por ende, rechaza la idea de que el autor sea el único responsable de la creación. Así, Unamuno intenta eliminar la figura clásica del autor en la elaboración de una obra mediante una concepción del autor inspirada en el dialogismo de Bajtín², teoría que puede parecer augurar la «muerte del autor» anunciada por Barthes. Por otro lado, la *nivola* es para Unamuno el medio por antonomasia para asegurar la perennidad de su existencia, lo cual conduce a una omnipresencia de su pensamiento en esta obra. Como filósofo, Unamuno elabora el concepto de «sentimiento trágico de la vida», integrado por lo que para él es la condición particular del ser humano basada en su inevitable mortalidad y por el deseo ineludible de este último por alcanzar la eternidad.

La propuesta de Unamuno consiste en vencer a la muerte mediante la posteridad gracias, entre otros, a la obra artística imaginada como una suerte de salvación. La recepción y la historicidad de la *nivola* son, para Unamuno, el medio de salvación de su alma.

1.1. LA AUTORÍA DE LA *NIVOLA*

Según Unamuno, una obra no se crea en un único acto por un único autor, sino que es una creación resultante de la participación de varios autores en momentos diferentes, dicho de otra manera; se trata de una coautoría o autoría compartida. En *Teresa*, así expresa su rechazo a que una obra pertenezca exclusivamente a su autor inicial y efectivo³: «pues sé que cuando haya entregado al público esta obra no será mía» (Unamuno, 2018: 404–405). El autor original es de esta manera considerado como un componente más del proceso creativo, atribuyéndole la parte de la autoría correspondiente a la gestación de la obra: «Comprendo el dolor con que un artista, que tiene que vivir de su trabajo, se desprende de una obra que ha tenido que vender. Es como tener que vender los hijos. ¿Cómo los tratarán?» (Unamuno, 2018: 405). La autoría de la *nivola* es, correlativamente, concebida por Unamuno de igual manera.

Como se ha apuntado, la teoría de la autoría de Unamuno tiene algunas similitudes con la teoría del autor que posteriormente desarrollará Barthes. Sin embargo, la principal diferencia entre ambos enfoques radica en el paralelismo que se establece entre el autor y su obra, y el padre y su hijo. Si Unamuno se identifica como el padre de su obra, Barthes (1984: 66) criticará esta relación filial que considera imposible ya que el autor muere una vez que ha «concebido» su obra. Si para Unamuno hay una desposesión paterna, Barthes se referirá a una desposesión existencial, ya que una vez que la obra nace, el autor deja de existir⁴, algo inconcebible para Unamuno quien pretende existir gracias a la *nivola*. La desposesión paterna se refiere a la idea de que no es necesario ser el dueño de una *nivola*

² Teoría particularmente desarrollada en *Teoría y estética de la novela* (Bajtín, 1989) y recogida en Todorov, 1981: 292–298.

³ Aunque el razonamiento es diferente, años después Barthes también partirá de la idea de que el autor está en el origen de la voz que se expresa en el texto a través de la escritura pero que, en cuanto dicha voz se traslada al papel, pierde su origen o, lo que es lo mismo, se pierde la identidad del escritor que está detrás. Esta idea la resume de la siguiente manera: «L'écriture est destruction de toute voix, de toute origine.» (La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen) (Barthes, 1984: 61).

⁴ Entre estas dos teorías se encuentra la propuesta por Derrida en *La farmacia de Platón* de 1968. Derrida, al igual que Unamuno, se refiere a una relación filial entre padre e hijo para explicar la relación entre el autor y la obra, pero, al igual que Barthes, centra su interés exclusivamente en el texto sin tener en cuenta al autor, es decir, al padre. Derrida llega a esta conclusión cuando distingue entre el discurso escrito y el oral. En este último, la responsabilidad del padre está presente, mientras que la escritura, considerada como el «pharmakon» o droga, está desvinculada de su autor. Derrida no menciona la muerte del autor, pero cree que la escritura es huérfana ya que no tiene padre y, con ello, defiende el discurso escrito frente al discurso oral promoviendo esta especie de desaparición del padre.

para ser su autor. Unamuno (2005a: 631) afirma en el prólogo de *Niebla* de 1935, refiriéndose a la primera edición de esta *nivola*, que la obra, en algún momento, deja de pertenecer únicamente al autor: «La primera edición de esta mi obra – ¿mía sólo?».

La técnica de Unamuno no consiste en «dar muerte» al autor, como describe Barthes, sino en compartir y delegar el poder creativo del autor. Al delegar su poder, Unamuno no muere, sino que se desdobra en diferentes figuras, entre las que se encuentran la del lector y, como veremos a continuación, la de los personajes de las *nivolas*.

Unamuno entiende la autoría compartida de dos maneras: puede referirse a la presencia de diferentes creaciones que influyen y participan en la obra creada, o bien puede referirse al proceso creativo llevado a cabo por el autor original al presentar una obra y por las lecturas posteriores de la misma. El primero de estos dos aspectos corresponde a lo comúnmente llamado polifonía, dialogismo o, más tarde, intertextualidad (por J. Kristeva). De hecho, la visión de la autoría que propone Unamuno es similar y contemporánea a la propuesta de Bajtín. Desde los trabajos del teórico ruso sobre la teoría de la literatura y la obra de arte, que se remontan a los años 20, queda admitido que cualquier texto «se construye, explícitamente o no, mediante la reelaboración de otros textos⁵» (Jouve, 2010: 114). Es lo que nos recuerda hoy Jouve (2010: 114) al añadir que «ninguna obra se crea ex nihilo». El segundo aspecto implica la participación del lector en la creación y con ello la apropiación correlativa, el proceso hermenéutico y la historicidad literaria.

A continuación, nos centraremos en las transformaciones identitarias llevadas a cabo por Unamuno para delegar y compartir su poder autorial.

2. LA DESAPARICIÓN DE UNAMUNO MEDIANTE LA DISIMULACIÓN COMO AUTOR DE LAS *NIVOLAS* Y SU FICCIONALIZACIÓN EN ELLAS

Para llevar a cabo su teoría de la coautoría, Unamuno deja entrever que él no es el autor de la *nivola* desapareciendo de ésta mediante las estrategias narrativas siguientes: presentando a una entidad ficcional como la autora de la *nivola*, mediante el proceso de desidentificación y por medio del descrédito de Miguel de Unamuno como autor de la *nivola* mediante la utilización de un discurso irónico.

2.1. CUANDO EL AUTOR DE LA *NIVOLA* SE PRESENTA COMO UNA ENTIDAD FICCIONAL

Esta primera estrategia consiste en presentar a una entidad ficcional como la autora de la *nivola*, fenómeno que se manifiesta, en la mayoría de los casos, en su dispositivo paratextual. Aunque esta estrategia sea recurrente en el conjunto de las *nivolas*, este apartado analiza concretamente el paratexto de tres de ellas: *La novela de don Sandalio, Teresa* y el documento añadido en *Amor y pedagogía*, «Apuntes para un tratado de cocotología».

La novela de don Sandalio (1930) está enmarcada por un prólogo y un epílogo, en los cuales se desarrolla la disimulación del autor inicial. Para llevar esto a cabo, Unamuno se encarga de prologar esta novela corta presentándose como quien es, Miguel de Unamuno, escritor y creador de la *nivola*. La peculiaridad es el papel que dice desempeñar en la elaboración de esta *nivola* puesto que no se presenta como su autor, sino como un mero intermediario entre uno de sus lectores habituales, llamado Felipe, que es el destinatario de unas cartas; y la publicación de la novela. El proceso de

⁵ Esta traducción y todas las realizadas en este trabajo son mías.

elaboración de *La novela de don Sandalio* es el siguiente: la narración autodiegética se crea de forma epistolar. Felipe recibe una serie de cartas que, a su vez, envía a Unamuno, quien se encarga de publicar el conjunto de las mismas como una narración. En este proceso, el prologuista, Unamuno, considera necesario explicar al lector «final» la génesis y la coautoría resultante de la obra, que pasa a titularse *La novela de don Sandalio*.

En este proceso de transmisión se puede reconocer un intento de dar vida a una historia y de hacerla perdurar en el tiempo. Esta parte preliminar de *La novela de don Sandalio* es una ilustración tanto de obra inacabada o abierta como de autoría compartida a través de la desaparición del papel de Unamuno como autor. Por ello, también supone un acopio de pistas que permiten que el lector se familiarice con la lectura esperada de la obra por parte de Unamuno. Si en el prólogo el lector no ha entendido el juego de disimulación de Unamuno, el epílogo se presenta como una nueva oportunidad para ello, ya que Unamuno amplía aún más el proceso de transmisión al suponer que el verdadero autor de la historia no es otro que su protagonista, Don Sandalio. Unamuno justifica esta nueva disimulación señalando que, gracias a ella, el supuesto verdadero autor, don Sandalio, puede relatar sus vivencias y pensamientos indirectamente a través de otra voz. El prologuista de *Amor y pedagogía* (1902) ya había anunciado algo semejante al explicar la reacción del supuesto autor de la novela prologada: «no atreviéndose a expresar por propia cuenta ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes [...] soltando así en broma lo que acaso piensa en serio» (Unamuno, 2005a: 461). Más adelante, Unamuno propone a Felipe como autor de *La novela de don Sandalio* y cuestiona finalmente a todos los posibles autores de este relato: «¡El autor de las cartas! ¡Felipe! ¡Don Sandalio el ajedrecista! ¡Figuras todas de una galería de espejos empañados!» (Unamuno, 2005b: 348). Al hacerlo, desvela la identidad autorial que venía ocultando hasta entonces, puesto que la galería de espejos empañados resulta ser una metáfora de Unamuno y sus diferentes *yos*. Cada una de sus proyecciones refleja una de sus diferencias. Unamuno (2005b: 348) se presenta así como el verdadero autor de *La novela de don Sandalio*: «todo autor que supone hablar de otro no habla en realidad más que de sí mismo»; y admite haber jugado anteriormente con su identidad en algunas de sus creaciones.

Este mismo proceso de desaparición de Unamuno como autor se encuentra en *Teresa. Rimas de un poeta desconocido* (1924), donde, como en la *nivola* anterior, Unamuno se sirve del aparato paratextual para ofrecer una génesis ficticia de la obra. En la sección preliminar titulada «Presentación», Rafael es presentado como el autor de los versos que componen *Teresa* y que están destinados a su amante del mismo nombre. Él es, por tanto, el autor desconocido mencionado en el título completo de esta obra. Unamuno, voz narrativa de esta presentación, desempeña el mismo papel de intermediario puesto que recibe el material literario (en este caso, los versos) para publicarlo.

No se presenta así como autor, sino como confidente, maestro y editor. Es confidente porque él y Rafael mantienen una correspondencia periódica en la que éste pide a Unamuno consejos y correcciones y Unamuno, a su vez, aprovecha para compartir con Rafael algunos de sus poemas (Unamuno, 2018: 186). Es maestro, porque en esta correspondencia le enseña a Rafael tanto la técnica poética como el contenido filosófico de su obra, lo que hace de Rafael su discípulo y prácticamente su réplica autorial, como así lo confirma la voz narrativa: «Solía llamarme en sus cartas maestro, y sin duda alguna lo fui más que otro y lo fui más que de ningún otro» (Unamuno, 2018:187). Por último, es editor, ya que se encarga de la publicación de los poemas de Rafael.

A medida que avanza la correspondencia entre ambos, Rafael pasa de ser el discípulo de Unamuno a convertirse en el autor de los poemas para Teresa. Este acceso a

la condición de autor se manifiesta, como así describe la voz narrativa, una vez que Rafael realiza las lecturas que Unamuno le aconseja, entre ellas la de su propia obra: «mis escritos influyeron poderosamente en la formación de su espíritu» (Unamuno, 2018:187). El producto artístico resultante de este intercambio es el poemario que Unamuno recibe tras aproximadamente un año de correspondencia con Rafael, poco después de la muerte de éste, y que describe como «una especie de testamento poético». La palabra «testamento» contiene un doble sentido, lo que revela la complejidad del texto: el sentido literal que se refiere al legado de Rafael, tal y como se entiende en la «Presentación» y el sentido soterrado que se refiere al legado de Unamuno, algo que se deja entrever al identificar el estilo poético del filósofo en las supuestas rimas de Rafael.

Unamuno (2018:188) llevará su juego de disimulación al extremo cuando, dirigiéndose a sus lectores, les diga que creerán que ha inventado un ente «de ficción para hacerle decir cosas [suyas]». Entiende que la identidad ficticia del autor puede ser descubierta y por ello anticipa esta reacción, poniendo de manifiesto la verdadera autoría de la obra. Esta anticipación se dirige exclusivamente a sus lectores, ya que sólo ellos conocen su «doctrina estética, y hasta lógica, de que los entes llamados de ficción o de figuración son más reales y objetivos históricamente que sus supuestos y confesados autores» (Unamuno, 2018:188). La afirmación de que Rafael es un ente real, por tanto, parece dar crédito a la tesis de que Unamuno no es el autor de los versos: «Te aseguro, lector que este Rafael de Teresa, cuyas rimas te ofrezco, ha existido real y verdaderamente, así como la Teresa de Rafael» (Unamuno, 2018:189). La insistencia en la sinceridad de sus palabras, que es una marca de discurso irónico, acaba por hacerla sospechosa y desenmascara así la verdadera autoría de los versos.

Unamuno consigue presentar *Teresa* como una obra inacabada y abierta gracias a la sección «notas» que sigue inmediatamente a los poemas, en la que da continuidad a lo que parecía ya terminado. Estas anotaciones son una serie de explicaciones y correcciones de los poemas supuestamente escritos por Rafael sirviendo de guía para su estudio. Son, sobre todo, una suerte de licencias que él mismo se concede para dar rienda suelta a sus pensamientos, algunos de los cuales son tan reconocibles como su teoría de los personajes *nivolecos* o su teoría de los «yos *ex-futuros*» (que será desarrollada en el próximo apartado). Es como si, gracias a la correspondencia entre Unamuno y Rafael, el primero pudiera conocer de primera mano la intención del segundo al escribir los versos.

Hay, en las *nivolas*, otros escritos que conforman una diégesis autónoma cuya autoría corresponde a uno de los actantes de la diégesis principal. Normalmente se encuentran al final del relato *nivoleco* o aparecen intercalados en él. Así es el caso de *Nuevo mundo* (1896) con la inserción de un ensayo de Eugenio Rodero, su personaje principal, *Abel Sánchez* (1917) y la inserción del diario de su protagonista, Joaquín, en el relato; o la agregación de «Apuntes para un tratado de cocotología» al final del relato de *Amor y pedagogía*.

Este último, es un tratado científico asignado a don Fulgencio, el principal maestro de Apolodoro, *agonista* de *Amor y pedagogía*. En una primera lectura, dichos apuntes presentan la pajarita de papel como objeto de estudio para la ciencia llamada «cocotología», que a su vez es estudiada en el marco de todas las ciencias existentes. El estudio de la figura mencionada se centra en su anatomía, su creación y su destrucción. En este texto se presentan dos procesos de disimulación de la autoría unamuniana: por un lado, y una vez más, Unamuno se enmascara, esta vez, de don Fulgencio y, por otro lado, parodia, como señala acertadamente Vauthier (2002: 387), los tratados de Psicología, Lógica y Ética de ideología krausista. «Apuntes para un tratado de cocotología» es, efectivamente, un pastiche puesto que, mediante un discurso falso, muestra precisamente lo contrario de lo que se enuncia. Con la imitación de la forma y el tono de un tratado

krausista Unamuno pretende, pues, burlarse de este tipo de pedagogía y del positivismo en general. Además, la inclusión de este tratado en *Amor y pedagogía* contribuye a poner de manifiesto la posición ideológica que Unamuno defiende en esta narración.

En los tres documentos trabajados, Unamuno opta por disimular su autoría, pero dejando en sus autores ficticios (Felipe, Rafael y don Fulgencio) aquello que más le caracteriza: tanto unos como el otro comparten la misma lucha existencial interior.

2.2. LA *DESIDENTIFICACIÓN* UNAMUNIANA POR MEDIO DE SUS PERSONAJES

Esta segunda forma con la que se eliminan las huellas de Unamuno como autor es un proceso que puede traducirse por la pérdida de la autoría correspondiente al autor inicial mediante el traspaso de poder entre éste y sus creaciones. Esto se desarrolla en dos etapas principalmente: la primera consiste en hacer al personaje responsable de su propia existencia a través de la apariencia de su autonomía caracterizándolo, entre otros aspectos, por su voluntad por existir. La segunda reside en la reinterpretación de la realidad por parte del lector, invirtiendo los papeles del creador y su criatura.

Al invertirse los papeles, el personaje se convierte en el autor de la obra y de todos sus componentes, incluido de él mismo. Se convierte entonces en su propio creador, pero también en el creador del autor, ya que éste se vuelve a su vez un personaje de ficción. En el caso de la *nivola*, el ejemplo por antonomasia de proceso de *desidentificación* tiene lugar en *Niebla* (1914) cuando Augusto rinde visita a Unamuno en su despacho de Salamanca. La ficcionalización de Unamuno se produce gracias a una metalepsis ficcional de transgresión ascendente (Genette, 2004:16) o metalepsis de enunciado vertical mediante la cual «*le narrateur quitte sa position extradiégétique et s'introduit dans l'histoire qu'il raconte* [el narrador deja su posición extradiegética y se introduce en la historia que cuenta]» (Shlickers, 2005 :153). Este tipo de metalepsis permite que el autor, en este caso, Unamuno, aparezca en el plano ficcional al que pertenece Augusto. Sólo cuando ambas entidades coinciden en el mismo nivel de realidad se pueden invertir los papeles y es así como sucede con estos dos personajes: Augusto consigue impugnar la autoría de Unamuno, por un lado, declarando su propia autonomía y su autosuficiencia creativa (su autarquía, al fin y al cabo); y, por otro, confirmando la ficcionalización de Unamuno independientemente del nivel de realidad del que depende: «Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes *nivolescos* sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...» (Unamuno, 2005a:803). Unamuno es, indiscutiblemente, un creador, pero al mismo tiempo es una criatura, pues a partir de esta afirmación de Augusto entendemos que siempre habrá un creador en un nivel superior.

Los espejos empañados de la galería mencionada más arriba corresponden a los *agonistas*, que son proyecciones de Unamuno⁶. El traslado de poder entre Unamuno y Augusto debe entenderse como un traspaso en el interior de la misma entidad. Augusto es, como todos los demás *agonistas*, una parte de su autor y, por ende, un autor como tal. La *desidentificación* de Unamuno a través de la metalepsis ascendente es indispensable para entender la disimulación de los indicios que hacen de Unamuno el autor de *Niebla*, porque Unamuno consigue, a través de ella, exponer dos de sus «yos». En esto reside la genialidad de la obra de ficción de Unamuno: La transferencia explícita de poder entre dos entidades ficticias crea la ilusión de la posibilidad de una doble autoría.

⁶ Del mismo modo, dado que el ente ficticio es una proyección de su autor, Unamuno genera autocreación cuando crea *agonistas*: «Todo poeta, todo creador, todo novelador [...] al crear personajes se está creando a sí mismo» (Unamuno, 2005b:348).

2.3. LA DESACREDITACIÓN DE MIGUEL DE UNAMUNO COMO AUTOR DE LA *NIVOLA* MEDIANTE EL DISCURSO IRÓNICO

Ya se ha señalado que el discurso irónico es utilizado como método para encubrir el carácter autorial de Unamuno en el pastiche *Apuntes para un tratado de Cocotología* y en *Teresa*. El gusto de Unamuno por el doble sentido se advierte, sin ir más lejos, en el concepto unamuniano de «realidad íntima», con el cual reivindica una auténtica realidad (la que se encuentra en el interior) frente a la entendida como realidad, basada en lo aparente y sensorial. En su novelística, Unamuno se sirve de métodos discursivos con los que poder manifestar ambas realidades para confrontarlas entre sí. El discurso irónico es especialmente adecuado para este propósito puesto que corresponde tanto a la forma de entender el mundo de Unamuno como a su forma de expresarlo. De hecho, en la ironía, el discurso encubierto o implícito (el discurso interior) se entiende como verdadero y el discurso con sentido literal como falso.

El recurso a la ironía es un arma de doble filo a la hora de juzgar la presencia o ausencia del autor (el locutor⁷) en la *nivola*, puesto que la comprensión del discurso irónico lleva a la identificación del locutor en los discursos de sus enunciadores, de lo que se concluye que en realidad el locutor, es decir, el autor, es omnipresente en su obra. Teniendo esto presente, se analizará a continuación el primer prólogo de *Amor y pedagogía* para dilucidar la aparente ausencia del autor de esta *nivola* a través de la desacreditación de Unamuno como autor y novelista.

En este prólogo, Unamuno se hace pasar por un prologuista cuyo nombre no es indicado que critica y juzga la calidad de la obra de Unamuno, autor de *Amor y pedagogía*. El prologuista piensa que Unamuno cometió un error al escribir esta *nivola* y hace de esta consideración el tema principal del prólogo, que comienza así: «Hay quien cree, y podría ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor» (Unamuno, 2005a: 461). Esta afirmación no puede corresponder al pensamiento de Unamuno porque, si Unamuno decide publicar esta *nivola*, no lo hace, en principio, pensando que será un error.

El discurso irónico puede descifrarse si se identifican cada uno de los elementos que intervienen en él. En este ejemplo, el locutor es Unamuno, el enunciador es el prologuista y queda por determinar quién es el blanco o el destinatario del que se burla el locutor. De igual manera, el uso de la hipérbole para presentar el error del autor advierte al lector de la naturaleza irónica de este discurso. Ciertamente, la exageración o el énfasis son señales de ironía ya que su uso provoca un discurso forzado y falso. Este énfasis se vuelve a producir cuando el prologuista insiste en el error de Unamuno: «una obra como ésta [...] es lo repetimos, una lamentable, lamentabilísima equivocación.» (Unamuno, 2005a: 463). Si el sentido literal de esta afirmación es una crítica a la *nivola* de Unamuno, su doble sentido revela lo contrario: la convicción y el orgullo de su autor por haber realizado esta obra.

Este primer análisis permite descubrir de quién se burla Unamuno, ya que el enunciado producido por el prologuista no es una invención suya, sino que corresponde al discurso de la crítica literaria contemporánea a Unamuno, ardiente defensora de la literatura realista y naturalista y, consecuentemente, reacia a apreciar nuevos géneros o estilos denominados modernos o modernistas. Este perfil se identifica en la siguiente cita: «El capricho o la impaciencia, tan mal consejero el uno como la otra, han debido de dictarle esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla» (Unamuno, 2005a:461). Unamuno, consciente de que su narrativa se aleja de los criterios del realismo

⁷ Nos basamos en la diferencia que realiza Ducrot (1984 :205) entre el locutor y el enunciador.

y que muestra algo que nunca antes se había propuesto al lector, defiende su forma de novelar, mal entendida por algunos críticos que no saben cómo clasificarla. Es precisamente esta incompreensión la que le lleva a crear el neologismo *nivola*, con el cual responde a las críticas y defiende su novelística.

Una vez comprendida la dinámica de este prólogo, se puede distinguir cómo la cita siguiente es una defensa de la espontaneidad en la creación de la ficción, siendo ésta una característica principal de la *nivola* o de toda obra «vivípara», según Unamuno: «No se sabe bien lo que se ha propuesto el autor, y tal es la raíz de los más de sus defectos.» (Unamuno, 2005a: 463). El sentido figurado de esta afirmación es precisamente el opuesto al literal: la mayor virtud de *Amor y pedagogía* es que su autor la escribió sin ningún tipo de plan previo, es decir y según sus palabras, «a lo que salga».

Los detractores de los que se burla Unamuno no sólo se refieren a la obra de éste, sino que también critican sus habilidades literarias y lingüísticas al indicar que el autor de *Amor y pedagogía* está «perturbado por malas lecturas» (Unamuno, 2005a: 463). Esta afirmación es una antífrasis, ya que los críticos que están en contra de la prosa de Unamuno se niegan a aceptar que haya podido tener buenas influencias, si bien es cierto que nadie desconoce los grandes referentes literarios y filosóficos de los que se ha nutrido Unamuno: Cervantes, Calderón, Schopenhauer y Kierkegaard son sólo algunos de ellos, y sería imposible negar tanto su notoriedad como su huella en la literatura universal. A través de la ironía, Unamuno no hace más que evidenciar su erudición.

El prologuista es especialmente crítico en lo que a la intención del autor de *Amor y pedagogía* se refiere. En primer lugar, procede a una especie de enumeración en la que describe lo que pretende el autor de esta *nivola*: «se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y lo que es aún peor, desahogar bilis y malos humores. Late en el fondo de esta obra, en efecto, cierto espíritu agresivo y descontento» (Unamuno, 2005a: 463). Se trata claramente de una amplificación desproporcionada, recurso frecuente del discurso irónico. Además, esta enumeración se caracteriza por exageraciones como «a toda costa» y antífrasis como «desahogar bilis y malos humores». Esta descripción implica un ataque directo al autor, que debe entenderse, lógicamente, a la inversa: Unamuno, como autor, pretende pasar desapercibido (hecho fundamental para entender su posición frente a la intención del autor) y dar a través de la ficción sus puntos de vista sobre la sociedad y la pedagogía.

Gracias al empleo de la ironía, Unamuno desaparece en este prólogo para ridiculizar a los críticos literarios que desacreditan su labor como autor y escritor y defender su novelística y sus ideas literarias e intelectuales. La originalidad de este embuste radica en que las personas a las que va dirigido (los críticos literarios) no son los destinatarios directos, ya que, según Unamuno, no tienen la capacidad intelectual suficiente para entenderlo.

La desaparición de Unamuno mediante la disimulación como autor de la *nivola* es fundamental para el significado de la misma. Unamuno consigue mantener su presencia en la obra no enfatizando su autoría original, ni valorando su trabajo como autor, sino que lo lleva a cabo disimulándose tras un falso prologuista o a través de otros roles como el de lector o editor. Así, tras la máscara de otra identidad que no es la autorial, trata de luchar en contra de su inevitable fin como ser humano. Porque Unamuno sueña con la indefectibilidad de su persona, pero no cree en la perdurabilidad de un autor ni en el valor de la intención autorial en el tiempo, de ahí la paradoja de su presencia en la *nivola*.

3. LA MASCARADA DE UNAMUNO O LA PRESENCIA DE SU DISCURSO EN LAS NIVOLAS

Si Unamuno pretende hacer desaparecer al autor de la *nivola* y, con ello, desaparecer él mismo, también se esfuerza por dar la máxima visibilidad a su pensamiento gracias a la presencia implícita de su discurso en esta obra.

Este tipo de disimulación está estrechamente relacionada con el concepto de mascarada de Bajtín, quien considera la literatura popular como una mascarada porque «el autor adopta una serie de máscaras diferentes» (Ducrot, 1984 :171). Por «mascarada» el teórico ruso se refiere a la polifonía. Según él, la literatura popular es el tipo de literatura por antonomasia en la que el autor muestra diferentes proyecciones de sí mismo (Bajtín, 2005).

La mascarada de Unamuno es una de las mayores especificidades de la *nivola* y la pone en práctica mediante dos procesos principalmente: la creación de sus «yos ex-futuros» y la creación de lo que se presenta en este trabajo como máscaras simples o proyecciones en bloque y máscaras complejas que corresponden a sus alter egos o *agonistas*. Con estos dos procesos, Unamuno se propone perdurar en el tiempo sirviéndose de su obra.

3.1. LOS «YOS EX-FUTUROS»

La primera ocurrencia que se encuentra de esta expresión o neologismo es en su versión femenina y en tercera persona del singular, en la *nivola Amor y pedagogía*. Un amigo de Apolodoro se refiere a Clarita, de quien está enamorado, como su «*ex-futura*» (Unamuno, 2005a: 558). Al referirse a ella de esta manera, el amigo anuncia que Clarita no llegará a ser nunca la novia de Apolodoro.

En general, con este neologismo, Unamuno sueña con otros «Unamunos» que no han llegado a ser porque estaban potencialmente encaminados hacia vías diferentes de las que finalmente emprendió. Por ejemplo, en su presentación de *Teresa*, vuelve a utilizar su neologismo cuando sueña con un posible Unamuno de veinticinco años antes: «Era como si a más de la mitad del camino de la vida [...], hubiese topado con uno de mis yos ex-futuros, con uno de los míos que dejé al borde del sendero al pasar los veinticinco.» (Unamuno, 2018: 184) Consagra incluso un escrito⁸ a este neologismo en el que lo define así: «¡Ex-futuro! [...] El que iba a ser y no llegó a ser. Y, sin embargo, estamos tejidos de ex-futuros.» (Unamuno, 1958b :530).

En otra ocasión, Unamuno (2008:394) define este neologismo como un aborto espiritual, ya que esta entidad ha dejado de ser en el pasado lo que podría haber sido en el futuro. Esta definición da a entender un cierto fracaso existencial, lo que confiere al neologismo características potencialmente negativas. Para Unamuno, los «yos ex-futuros» son:

[l]os incomprensidos, los que no llegaron. ¿Adónde? ¡Qué se yo!... Ni ellos tampoco. Son los ex-futuros, son los que si hubieran salido... O los ex-fracasados: esta terrible palabra que empleó Eugenio Silvela una vez, que yo recuerde. Inactuales, inventó Pompeyo Gener, [...]. Inactuales, y también inadaptados o inadaptables. ¿Y por qué?

(Unamuno, 1958a:66)

⁸ También dedica a este neologismo un poema, el poema XLVIII de *Rosario de Sonetos líricos* de 1908 titulado «*oh, ¡si hubiera salido!*».

Al referirse a los inadaptados, a los «*inactuales*» o a los incomprendidos, Unamuno está introduciendo el «yo ex-futuro» en la sociedad como si fuera un perdedor o un fracasado puesto que no cumple con las expectativas sociales al no encontrarse en el sistema temporal convenido. El «yo ex-futuro» se ha quedado anclado en el pasado como una entidad espiritual que no ha conseguido actualizarse.

Cuando Unamuno introduce sus «yos ex-futuros» en la *nivola*, les ofrece una suerte de adaptación ya que les concede un nuevo espacio temporal en el que tienen la posibilidad de realizarse. Por otro lado, y por esta razón, ya no son «yos ex-futuros», sino «Unamunos» enmascarados. Eugenio Rodero, por ejemplo, es la máscara del joven Unamuno cuando era estudiante en Madrid. Su prematura muerte o su viaje a Argentina son un reflejo de lo que pudo ser y no fue en la vida de Unamuno. Asimismo, Unamuno se esconde tras Jugo de la Raza. El protagonista de *Cómo se hace una novela* resulta ser el Unamuno exiliado en París.

Su tira y afloja con el tiempo se manifiesta en la inserción de sus «yos ex-futuros» o «yos abortados» (como también los llama) en la *nivola*, tanto más cuanto que están por naturaleza en discordancia temporal. Según Unamuno, estas entidades están dentro del ser humano (un espacio que podríamos considerar atemporal) y sólo aparecen a través de la imaginación o la ficción generada por el poeta, que emprende un trabajo de recuperación:

Esos yos ex-futuros, esos yos abortados, los llevamos dentro como gérmenes, y el poeta, el creador, el novelista, el Henry James, los incuba en su fantasía, los desarrolla idealmente y expresándolos les da a conocer a los demás sus yos íntimos y sus yos ex-futuros, les revela a sus hermanos no tanto lo que son cuanto lo que soñaron y quisieron ser.

(Unamuno, 1958b:531)

El espacio ficticio que es la *nivola* ofrece la posibilidad de ampliar la red o comunidad de «yos ex-futuros». Su existencia ficticia hace que dejen de ser «abortos imaginarios» para convertirse en «Unamunos» enmascarados. De este modo, Unamuno tiene la posibilidad de representar proyecciones contrafactuales de sí mismo en la *nivola* y así aparecer en ella tantas veces como «yos ex-futuros» rescate.

3.2. LAS PROYECCIONES DE UNAMUNO

En la *nivola* no hay réplicas exactas del autor, no obstante, es rica en actantes que ponen de relieve una o varias características de la personalidad o del pensamiento de Unamuno. En este sentido, la *nivola* supone la exteriorización de la subjetividad de Unamuno y atestigua la complejidad estructural de su realidad íntima convirtiéndose en el espacio donde el conjunto de sus proyecciones o «yos» entran en diálogo. Este diálogo presenta las luchas o conflictos propios al pensamiento de Unamuno. La *nivola* se concibe así como el dispositivo literario del pensamiento de su autor.

Proponemos aquí dos niveles de proyecciones de Unamuno. Por un lado, hay actantes cuya construcción es compleja ya que se caracterizan por un conflicto interno. Son los llamados *agonistas*. Por otro lado, hay actantes que representan un solo aspecto del pensamiento de Unamuno y que calificamos como máscaras simples porque no muestran una división interna. Mientras que en el primer nivel el *agonista* expresa las luchas de su creador, en el segundo nivel es la *nivola* en su conjunto la que se presentará como una de las proyecciones de Unamuno. En el primer caso, el conflicto es interno a un *agonista*, en el segundo, el conflicto es la *nivola* en su conjunto.

Para descubrir dicho conflicto, conviene detenerse en el concepto de «sentimiento trágico de la vida» que resume la filosofía unamuniana⁹: la oposición entre vida y raciocinio es la clave de este concepto, definido en su ensayo de título homónimo de la siguiente manera: «todo lo vital es antirracional, no ya sólo irracional, y todo lo racional, antivital.» (Unamuno, 2020:63). A esto añade que la contradicción es un estado natural del ser humano (Unamuno, 2020:41), lo cual lo traslada al *agonista* cuya existencia está justificada en un conflicto puesto que necesita lo racional y lo vital para vivir.

Según Unamuno (2020:178) «la conciencia [del hombre] no es sino la conciencia de la propia limitación», lo cual, le hace sufrir. Algo que se refleja en la mayoría de los *agonistas*: el personaje de Augusto sufre al comprender su límite existencial como personaje, Apolodoro también sufre al reconocer las limitaciones que le impiden convertirse en un genio, Joaquín se desespera porque es consciente de que nunca podrá llegar a ser como Abel o, de nuevo, Gertrudis vive frustrada porque su instinto maternal es, nunca mejor dicho, infecundo.

La divergencia entre la razón y la vida, que Unamuno (2020: 162) también denominó el fondo del abismo, se presenta reiteradamente en las *nivolas*. La razón aparece unida a la ciencia, el intelecto, el conocimiento o la conciencia; y la vida aún aquello ligado con lo irracional, como el inconsciente, los sentimientos y la fe.

Tal como indica Unamuno (2020:117), el alma es el *yo* que es «la sucesión de estados de conciencia coordinados entre sí». Estados coordinados a la par que contradictorios. Augusto, Apolodoro o Joaquín son excelentes ejemplos de *yos* contradictorios debido a sus luchas internas: la identidad de Augusto es cuestionada por el personaje mismo cuando intenta comprender en qué plano de la realidad se encuentra. Apolodoro es el ejemplo perfecto de un actante en estado de contradicción ya que su construcción deriva de todos los elementos que forman parte del sentimiento trágico de la vida: la ciencia (a través de Avito Carrascal), la filosofía (a través de don Fulgencio), la religión (a través de su madre, Marina) y la poesía (a través de Hildebrando F. Menaguti). Su identidad es de alguna manera el resultado del rechazo de cada uno de los elementos mencionados. Joaquín, por su parte, vive atormentado por una lucha entre la ciencia (la cual encarna en ocasiones debido a su profesión –es médico–), el arte y la falta de alma (representados por Helena y Abel), y la religión y la salvación (de la que su mujer, Antonia, es el estandarte).

3.2.1. Joaquín, el *agonista* por excelencia: la vanidad y el deseo de inmortalidad

La voluntad y el (re)sentimiento son inherentes al *agonista* y al concepto de «todo un hombre» u «hombre de carne y hueso» que le acompaña, puesto que ambas son características que, según Unamuno, tiene el hombre auténtico. Joaquín, héroe y antihéroe en *Abel Sánchez*, se presenta como «todo un hombre» dado que sus celos y su deseo de inmortalidad son una fuente de sufrimiento para él, en contraposición a Abel, quien representa exclusivamente el canal a través del cual se exterioriza su talento artístico. Al contrario que Joaquín, Abel no es un hombre auténtico puesto que carece de voluntad. Es, en palabras de Unamuno, un hipócrita.

La gran diferencia entre ambos es que el primero tiene una conciencia reflexiva y el segundo no. En otras palabras, Joaquín tiene alma que, según Unamuno (2020:113), es la conciencia individual «en su integridad y su persistencia».

El deseo de inmortalidad que empuja a Joaquín se traduce en un anhelo de notoriedad a través de su obra. Su lucha por la fama se debe principalmente a las ansias

⁹ Se limitará a la evocación de conceptos y elementos clave que nos ayuden a distinguir las diferentes proyecciones de Unamuno en su *nivola*.

por superar el éxito social y profesional de Abel, quien gracias a su trabajo artístico (es pintor) obtiene reconocimiento y prestigio. En el interior de esta máscara compleja, arte y ciencia entran en conflicto y, para resolverlo, Joaquín hace uso de dos recursos: o supera la obra de su amigo o se apropia de ésta. En ambos casos, el objetivo sería sobresalir por encima de Abel y arrebatárle su notoriedad. Joaquín recurre a la apropiación en dos ocasiones:

Cuando elogia y admira públicamente el cuadro expuesto por Abel sobre el mito bíblico del asesinato de Abel por Caín:

Él [Abel] ha hecho en su arte lo que yo habría querido hacer en el mío, y por eso es uno de mis modelos; su gloria es un acicate para mi trabajo y es un consuelo de la gloria que no he podido adquirir. Él es nuestro, de todos; él es mío sobre todo, y yo, gozando de su obra, la hago tan mía como él la hizo suya creándola.

(Unamuno, 2005a:866)

Y apropiándose de Abelín, el hijo de Abel. Joaquín se encarga de formar a Abelín como médico con la esperanza de que su trabajo sobresalga por encima del de su padre. Su intención es evidente cuando se refiere a Abelín: «¡Este, éste será mi obra! Mío y no de su padre. Acabará venerándome y comprendiendo que yo valgo mucho más que su padre y que hay en mi práctica de la Medicina mucho más arte que en la pintura de su padre. Y al cabo se lo quitaré, sí, ¡se lo quitaré!» (Unamuno, 2005a: 893). La vanidad de Joaquín es tal que busca mancillar a Abel y Helena. De hecho, pretende escribir una obra en la que se revele el dolor y el sufrimiento que ambos, sobre todo el primero, le han causado a lo largo de su vida, algo que expresa dirigiéndose a Abel como si hablara con él: «Porque serás de este modo mío, mío, y vivirás lo que mi obra viva, y tu nombre irá por los suelos, por el fango, a rastras del mío» (Unamuno, 2005a: 914). El odio que emana de sus palabras tiene su origen en los celos, un sentimiento que Unamuno (2020:86) define como «la tremenda pasión [...] de que nuestra memoria sobreviva por encima del olvido de los demás» y que considera el origen del conflicto entre los hermanos bíblicos. Joaquín es, pues, una de las mayores proyecciones, si no la mayor, de esa ansia de gloria eterna que nace de la vanidad.

3.2.2. *Los alter egos don Fulgencio y Víctor Goti*

El filósofo «extravagante» de *Amor y pedagogía*, como le gusta llamarse a sí mismo a Fulgencio Entrambosmares, en un diálogo con Apolodoro, describe como sigue su existencia, bastante similar a la de su autor: «Aquí me tienes tragándome mis penas, procurando llamar la atención de cualquier modo, haciéndome el extravagante¹⁰... Aquí me tienes, meditando la eternidad día y noche, en la inasequible eternidad, y sin hijos...» (Unamuno, 2005a: 560). Que Unamuno presente a su doble sin hijos refuerza su visión de la fertilidad, la maternidad y la descendencia como garantías de perpetuidad en el tiempo. Es más, Unamuno se aprovecha de esta situación para forzar a su doble a buscar otra forma de alcanzar la inmortalidad, en su caso (y en el de Unamuno), a través de su obra: «Los que no tenemos hijos nos reproducimos en nuestras obras, que son nuestros hijos; en cada una de ellas va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero» (Unamuno, 2005a: 561–562).

A través de la creación de la obra, Don Fulgencio revela el conflicto que supone desear la inmortalidad cuando no se tiene fe: «¿Ves estos papeles de este otro cajón? Proyectos de obras. Y yo me decía: “hasta que las lleve a cabo todas no me muero”. Y no

¹⁰ Hay una clara referencia al prólogo, en el que el prologuista subraya que el autor de *Amor y pedagogía* pretende hacerse el extravagante.

poder tener fe... ¡no poder tener fe en mi inmortalidad!» (Unamuno, 2005a: 560). Para Unamuno la inmortalidad sólo se consigue gracias a la perpetuidad del alma mediante la fe. De ahí que, por medio de don Fulgencio, Unamuno proclame su principal necesidad en la vida: «necesito a Dios para hacerme inmortal... Vivir, vivir, vivir...» (Unamuno, 2005a:562)

Aparte del deseo de inmortalidad, don Fulgencio, como su creador, expone el sentimiento trágico de la vida a través del conflicto entre la razón y la vida. El discurso del personaje va más allá al asociar lo masculino, representado por el hombre, con la razón y lo femenino, representado por la mujer, con el sentimiento. Según él, el hombre es sinónimo de progreso mientras que la mujer es sinónimo de tradición; el hombre es entendimiento y la mujer es memoria; el hombre es la razón y la mujer es la naturaleza y, finalmente, «la mujer nace y el hombre se hace» (Unamuno, 2005a: 522). Don Fulgencio, al igual que Unamuno, toma partido en este conflicto mostrando su hostilidad hacia el progreso, defendiendo la prevalencia de la naturaleza sobre la razón.

No es anodino que los alter egos de Unamuno, don Fulgencio y Víctor Goti, desempeñen, en sus *nivolas* respectivas, un papel análogo: ambos se encargan de transmitir sus conocimientos y sabiduría a los *agonistas* a quienes guían. El primero inculca su filosofía a Apolodoro y Víctor Goti ayuda a su amigo Augusto con sus consejos y experiencia.

Unamuno, oculto tras la máscara de estos personajes, puede exponer algunas de sus reflexiones. El caso de don Fulgencio es bastante elocuente. Por ejemplo, ambos abordan de manera semejante la escolástica. Prueba de ello es la siguiente frase de don Fulgencio, que aparece de forma similar en *Del sentimiento trágico de la vida*: «La escolástica es una vasta y hermosa catedral, en la que todos los problemas de construcción han sido resueltos en siglos de admirable fábrica, pero hecha con adobes.» (Unamuno, 2005a: 527) Don Fulgencio también expone la misma teoría que defiende Unamuno sobre los tres tipos de hombres, según la cual hay un tipo de hombre que piensa y luego hace, un segundo tipo de hombre que hace y luego piensa, y un tercer tipo de hombre, al que Unamuno y Don Fulgencio llaman el «hombre fuerte» (Unamuno, 2005a:527) que piensa y hace al mismo tiempo.

Ambos comparten otras definiciones como las de héroe, genio o libertad. También crean el mismo concepto: «el concepto de la morcilla». El discurso de Unamuno es reproducido hasta tal punto por don Fulgencio que incluso éste último adopta el estilo de su creador mediante el empleo de aforismos tales como «Hasta las morcillas son de papel», «El hombre es un aforismo» o «El fin del hombre es la ciencia». Este último aforismo aparece más tarde en *Del sentimiento trágico de la vida*.

Por su parte, Víctor Goti en *Niebla* comparte con Augusto su parecer sobre algunas cuestiones fundamentalmente filosóficas coincidentes con las de su creador. Un ejemplo de ello aparece cuando, jugando al ajedrez con Augusto, le dice a éste: «pieza tocada, pieza jugada» (Unamuno, 2005a:649). Esta metáfora del paso del tiempo como algo irreversible es, tal y como se sabe, parte del contenido «trágico» de la filosofía unamuniana. Víctor Goti también se plantea, como su autor, si la vida es un juego o una distracción. Sin embargo, la semejanza flagrante entre Unamuno y su alter ego es que ambos son los creadores y los autores de la *nivola*. En el relato de *Niebla*, Víctor Goti crea dicho concepto, expone lo que viene a ser una teoría sobre los personajes *nivolescos* y, sobre todo, él mismo se convierte en autor de una *nivola*.

Tanto Víctor Goti como don Fulgencio son, en parte, una parodia del propio Unamuno y por tal motivo, piezas clave del relato *nivolesco* en el que aparecen.

3.2.3. *Avito Carrascal, la máscara simple que simboliza la ciencia*

Este actante es un defensor a ultranza de la ciencia como método de conocimiento y creación humana. Sin embargo, la muerte de Apolodoro, su hijo y su proyecto científico, hace que la primacía que Avito otorga a la ciencia se desmorone, lo cual le hace tomar consciencia de que un genio no puede ser creado a partir de una base metodológica racional.

La representación de la ciencia a través de Avito, actante cómico y caricaturesco, así como el fracaso de éste, revela la posición de Unamuno contra la razón. Este rechazo a la razón proviene fundamentalmente de su deseo de inmortalizar el alma a través de la fe, algo imposible de realizar puesto que para Unamuno (2020: 124, 81) la razón prohíbe cualquier tipo de creencia. En este sentido, es muy significativa la reaparición de Avito Carrascal en *Niebla*, ya que el personaje parece haberse convertido al cristianismo (no es baladí que él y Augusto se encuentren en una iglesia). Puede observarse cómo Unamuno, después de burlarse del método científico en la *nivola* anterior, expone en *Niebla*, a través de Avito, su posición sobre el conflicto trágico que desgarrar al hombre: «No hay pedagogía que valga [...] Sólo se aprende a vivir, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de nuevo» (Unamuno, 2005a:699–700).

3.2.4. *Amor y pedagogía, el conflicto interior de Unamuno*

En esta *nivola*, el sentimiento trágico de la vida, se exterioriza a través de máscaras simples: Avito Carrascal encarna la razón y la ciencia, Marina simboliza la vida y la fe¹¹, don Fulgencio representa la filosofía e Hildebrando F. Menaguti muestra la faceta poética de Unamuno a través del concepto de genio poético.

Unamuno consigue expresar sus tres principales obsesiones en la *nivola*: la comprensión de su identidad, el miedo a la muerte y el ansia de eternidad a través de la gloria y la posteridad, obsesiones que se encuentran recogidas en *Del sentimiento trágico de la vida* (Unamuno, 2020:68). A partir de la lectura de este ensayo, se puede entrever el verdadero rostro de Unamuno en sus ficciones gracias a la exhibición de su mascarada.

4. CONCLUSIÓN

La compleja cuestión de la autoría de la *nivola* se resume de este modo a, por un lado, la pluralidad autorial de la *nivola* gracias a una lectura historicista que permite reactualizar esta forma de novelar otorgando la autoría a otras figuras que no son el autor inicial, concretamente a los personajes y al lector; y, por otro lado, al trabajo de Unamuno por imponer su poética y su pensamiento en detrimento de su autoría singular. Que Unamuno anticipe en la *nivola* una suerte de teoría de la recepción fundada en la autoría compartida y en la supresión de la intención del autor, le lleva, dividido por sus ansias de eternidad, a desear ser todos los autores posibles, releyendo y recreado su obra y suplantando la identidad de sus personajes por medio de su mascarada. Unamuno entiende que la pervivencia de la *nivola* en el tiempo solo es posible mediante un paradójico juego de máscaras autoriales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y Estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente

¹¹ Como Antonia en *Abel Sánchez*.

- Cazcarra. Colección “Teoría y crítica literaria”. Dir. Darío Villanueva. Taurus.
- Bajtín, Mijaíl. (2005 [1933]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza editorial.
- Barthes, Roland (1984). «La mort de l’auteur». *Le Bruissement de la langue: Essais critiques IV*. Colección Points. Seuil 61–67.
- Derrida, Jacques (2007). *La diseminación*. Trad. De José María Arancibia. Espiral.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Colección Propositions. Minuit.
- Genette, Gérard (2004). *Métalepse: de la figure à la fiction*. Colección Poétique. Seuil.
- Jouve, Vincent (2010). *Poétique du roman*. Armand Colin.
- Kristeva, Julia (1969). *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Colección Points. Seuil.
- Unamuno, Miguel de (2020). *Del sentimiento trágico de la vida* (1912). Colección “De bolsillo”. Alianza editorial.
- Unamuno, Miguel de (2018). *Teresa* (1924). Colección Letras hispánicas. Ed. M^o Consuelo Belda Vázquez. Cátedra.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Amor y pedagogía* (1902). RBA-Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Niebla* (1914). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005a). *Narrativa completa I. Abel Sánchez* (1917). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (2005b). *Narrativa completa II. La novela de don Sandalio jugador de ajedrez* (1930,1933). RBA- Instituto Cervantes.
- Unamuno, Miguel de (1958a). «Heráclito, Demócrito y Jeremías» (1915). En Manuel García Blanco (ed.), *Obras completas*, t. IX. *Novela II y Monodialogos*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel de (1958b). «Nuestros yos ex-futuros» (Inédit, 1923). En Manuel García Blanco (ed.), *Obras completas*, t. X. *Autobiografía y recuerdos personales*. Afrodisio Aguado.
- Shlickers, Sabine (2005). «Inversion, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnoles et française.» En *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, dir. John Pier y Jean-Marie Schaeffer. EHESS, colección «Recherches d’histoire et de sciences sociales », 108 : 151–156.
- Todorov, Tzevetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*. Colección “Poétique”. Seuil.
- Vauthier, Bénédicte (ed.) (2002). *Amor y pedagogía/Epistolario Miguel de Unamuno/Santiago Valentí Camp*. Biblioteca Nueva.



Detrás de máscaras y avatares: la voz encarnada y conectada de Remedios Zafra en sus textos

Behind masks and avatars: the incarnated and connected voice of Remedios Zafra in her texts

ISABELLE TOUTON
UNIVERSITÉ BORDEAUX-MONTAIGNE¹
<https://orcid.org/0000-0002-7089-878X>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-10-24

Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2022-11-24

RESUMEN: A partir de diez libros ensayístico, autobiográficos y/o ficticios de Remedios Zafra publicados entre 2005 y 2021, se estudia la función de la metáfora reversible de la máscara, la nebulosa de conceptos que la rodean o preceden (como el de “avatar”) y la intensificación de su uso en sus últimas obras. Desde el ciberfeminismo, Zafra propone pensar los juegos antiautoritarios de una identidad a menudo oculta detrás de pantallas, artefactos electrónicos y personajes-máscaras, como dando cuenta de un yo proteiforme, vulnerable y viajero. Lo hace sin embargo desde un materialismo encarnado, el rechazo a la imposición del orden neoliberal en un sector cultural precarizado y desde la conciencia de que nuestras vísceras y flujos nos determinan tanto como la cara sonriente que las mujeres deben presentar al mundo. Se analiza también como al quitarse y quitar al otro la máscara, autorizándose y desautorizando a los que detienen el poder, la autora abre la puerta a una poética de la obscenidad, de los afectos y de la sororidad en el campo literario para inaugurar un *nuevo régimen de representación intelectual*.

Palabras clave: Remedios Zafra, máscara, cuerpo virtual, feminismo.

ABSTRACT: Based on ten essayistic, autobiographical and/or fictional books by Remedios Zafra published between 2005 and 2021, we study the function of the

¹ Mis más sinceros agradecimientos por su ayuda, consejos y/o correcciones van a Aránzazu Sarria Buil, Alejandra Carolina Díaz, Israel Sanmartín y Javier López Alós. Y por supuesto a Remedios Zafra por su inmensa generosidad.

reversible metaphor of the mask, the nebula of concepts that surround or precede it (such as the “avatar”) and the intensification of its use in her latest works. From cyberfeminism, Zafra proposes to think about the anti-authoritarian games about an identity often hidden behind screens, electronic artefacts and mask-characters. She shows how they account for a proteiform, vulnerable and travelling self, but from an embodied materialism, the rejection of the imposition of the neoliberal order in a precarious cultural sector and from the awareness that our viscera and flows determine us as much as the smiling face that women have to present to the world. It also analyses how, by removing herself and the other from the mask, authorising and disavowing those who hold power, the author opens the door to a poetics of obscenity, of affection and of sisterhood in the literary field in order to inaugurate a *new regime of intellectual representation*.

Key words: Remedios Zafra, masks, virtual body, feminism.

1. INTRODUCCIÓN A LA AUTORA

*La capucha como aliada. Como símbolo de la revolución feminista.
Como tierra fértil para la creación de una nueva identidad.*
«Las migras de Abya Yala», Jahel Guerra y Lorena Álvarez Chávez

Actualmente investigadora en el Instituto de Filosofía del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Remedios Zafra (Zuheros, Córdoba, 1973) se doctoró con una tesis sobre *Arte, Internet y Colectividad* (2001), y ha sido profesora titular de la Universidad de Sevilla (en arte, cultura digital y estudios de género) hasta 2020. Tiene un largo recorrido como escritora y pensadora desde que ha publicado *Netianas. N(h)acer mujer en internet* en 2005. Aunque se dio a conocer a un público más amplio gracias al Premio Anagrama de Ensayo que logró en 2018 con *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, ya llevaba una década siendo una autora de culto en cierto ámbito de los estudios de género y feministas, así como del ciberactivismo. Durante muchos años, sus manuscritos firmados con su nombre civil fueron rechazados por las editoriales a las que los mandaba. Consiguió publicarlos gracias a que sus textos se granjeaban anónimamente el aprecio del jurado de los distintos premios que ganó o, gracias al interés de pequeñas editoriales independientes (Touton, 2018: 204–205). Como investigadora feminista, exploró las posibilidades de Internet como espacio más horizontal y abierto para la creación y la imaginación feminista (de las cuales percibió rápidamente los límites); como mujer, del sur, de pueblo y de extracción humilde, parece una *rara avis*, en el ecosistema del campo cultural español. Además, es portadora de una enfermedad genética de degeneración ocular, tal como lo explica en su último ensayo *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura* (2021: 165–196). Desde esta mirada, Remedios Zafra mantiene en su obra una constante: lleva años trabajando la manera de desplazar el logocentrismo abstracto y el ocularcentrismo de la cultura patriarcal occidental y de explorar formas que permitan decir otras subjetividades, dejando espacio para la ficción (la máscara como posibilidad y experimentación de personalidades) en el ensayo y un lugar para la reflexión especulativa en la ficción.

Si autoría y autoridad sostienen el sistema de poder patriarcal, la supuesta «muerte del autor», proclamada por Roland Barthes en 1967, no escapa completamente de esta

lógica. En un momento de emancipación feminista, las mujeres necesitaban y siguen demandando decir «yo» para constituirse como individuos y sujetos políticos (García Hubard, 2019: 267), para dar a conocer otras subjetividades y demostrar de esta manera que lo neutral y lo universal siempre han tenido nombre masculino. Por ello, a pesar de la tentación política y aunque lo pueda lamentar, Remedios Zafra sigue firmando sus obras y hablando desde un yo disfrazado, enmascarado o desnudado: «sigo sin reconocirme en un posible nombre colectivo» (*Los que miran*, 2016: 37). Por otra parte, el personaje público de Remedios Zafra lleva también una máscara: un mismo peinado perfecto y un rostro maquillado que buscan fijar la expresión, dotan sus apariciones de una intensidad especial y establecen una distancia protectora para ella. Ahora que su campo de visión se ha reducido mucho, la escritora cuida lo que da a ver de sí misma — «no voy a ser la naturaleza de tu cultura» (2015b)—, desde un afán de control sobre lo que se le escapa parcialmente (su propia imagen):

De hecho, hoy ha sido mi última clase con el bastón. Me he maquillado para la ocasión, pero la razón primera es que me maquillo porque usted sí puede y elige hacerlo o no. En mi caso, la dificultad de no verme empecina mi deseo y llena mi brocha de colorete. Es un gesto de resistencia que me convierte, estoy segura, en una imagen estrambótica y contrastada, de piel blanca y pómulos rojos, demasiado rojos. No importa, voy a mi guerra.

(*Frágiles*, 2021: 172)

Como vemos, el concepto de máscara es central en la obra de quien escribe desde una habitación conectada. Desde allí, busca espacios alternativos para la imaginación política, se inscribe en una genealogía (ciber)feminista, haciéndose cargo de la historia de quienes han sido meras voces pensantes detrás de identidades disimuladas, pero también de quienes han tenido que llevar siempre puesta la máscara del «ángel del hogar». En la idea de función autorial como máscara, como en la del avatar del mundo digital como máscara (Escandell Montiel, 2016: 12), se hace un uso metafórico de este concepto. Se conserva la idea de identidad parcialmente escondida, la de un doble al que se le insufla movimiento, la de un posible juego de ocultación-desvelamiento. Las funciones que desarrollan la máscara digital y la máscara-personaje pueden ser lúdicas y/o políticas, desde la voluntad del sujeto de protegerse, amedrentar o despistar. Escondido detrás de su cuerpo virtual, como detrás de una careta de tela o cartón, uno ve y percibe con sus propios ojos en contacto directo con la realidad o la pantalla, pero no es visto de la misma manera —con ellos vemos y/o hablamos sin exponernos demasiado a ser vistos—. Es decir que la máscara impone un reparto desigual de la percepción visual y de la identificación de las fuentes del discurso (salvo cuando se está en un baile de máscaras, donde todos se encuentran en un plano de igualdad). Sin embargo, en estos usos metafóricos, se pierde en parte la potencia turbadora del cuerpo enmascarado o encapuchado, ya sea en una fiesta, en un acto político o delictivo, capaz de percibir a través de sus cinco sentidos y de emitir su propia presencia. Se frustra también en parte la centralidad del rostro como lugar fundamental de la identificación y de la expresión de los afectos, así como la solidaridad física entre el rostro y una máscara que funciona tradicionalmente como una segunda piel. De esta forma, en el mundo digital, como en el de la literatura de ensayo, ficción o autoficción, hay una discontinuidad entre cuerpo e imagen disfrazada del cuerpo.

A partir de estas reflexiones preliminares, me propongo hacer un repaso de las ocurrencias del término «máscara» en la obra de Remedios Zafra —en nueve libros y un diálogo con María Ruido—. Considero que no hay solución de continuidad entre los distintos textos de Zafra, sino una circulación de ideas, cuestiones, personajes e hilos narrativos, con dosificación distinta de lo ficcional y lo especulativo. No se pueden

separar las obras más ensayísticas como *Netianas. N(h)acer mujer en Internet; Un cuerpo propio conectado. (Ciber)espacio y (auto) gestión del yo; (h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean; Ojos y capital; El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital o Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*, de las obras más ficcionales de Remedios Zafra como *Lo mejor (no) es que te vayas; # Despacio y Los que miran*. A partir de este rastreo, propongo analizar cómo funciona una nebulosa de conceptos que se articulan con el de «máscara» y leer un proceso evolutivo. La metáfora de la máscara ha pasado de ser una imagen periférica a ocupar una posición central en sus textos más recientes, en particular en el último de ellos hasta ahora publicado, *Frágiles*. Empezaré estudiando los conceptos de «cuerpo virtual» y de «avatar», así como la aplicación de la metáfora de la máscara a la escritura (como recurso para pensar y para sobrevivir en un mundo cultural muy precarizado). Estos presupuestos me llevarán a preguntarme de qué manera la autora pretende quitar máscaras impuestas y desnudar al otro para mejor desnudarse a sí misma.

2. DE LA NATURALEZA COMPLEJA DE NUESTROS «CUERPOS VIRTUALES»: MÁSCARA VIRTUAL COMO PERFORMANCE PROFILÁCTICA VS. MÁSCARA MUNDANA QUE SE ADHIERE A LA PIEL

¿Quién decide donde comienza y dónde termina uno mismo?
Remedios Zafra, #despacio

En su primer ensayo *Netianas. N(h)acer mujer en Internet* (2005), Remedios Zafra exploraba las posibilidades que ofrecía a las mujeres conectadas convertirse en «netianas», deudoras «del *cyborg* de Haraway y del *sujeto nómada* de Braidotti» (2005a: 19): un ser humano protegido detrás de la pantalla, prolongado o duplicado en un cuerpo virtual, fragmentado o idealizado en varios de ellos. ¿Era este cuerpo virtual una máscara? Aunque, en este ensayo aún no se abordara directamente el concepto, se intuía la mascarada en la idea de que «la interfaz es una manera de eliminar el rostro» (2005a: 42). El rostro es el que mejor fija una identidad, el que ofrece a la mirada directa del otro la posibilidad de «interpretarnos» (*Ojos y capital*, 2015: 93), y que traiciona y a veces revela de nuestra intimidad más de lo que queríamos enseñar: «Sobre este énfasis, no sorprende que muchos se blinden en la máscara percibiendo la fragilidad de andar diseccionados, con el pudor de sentir que les miran *por dentro*» (*Frágiles*, 2021: 109). Como mujeres, nuestro cuerpo viene precedido de un discurso normativo sobre cómo debería de ser, enmarcado por un canon estrecho y apremiante, sometido a un reparto desigual del campo visual que hace que se nos evalúe en cuanto aparecemos y que nos haga sentir constantemente presionadas por estar a la altura, tal como lo analizó Naomi Wolf en *The Beauty Myth*. La *performance* de género que la sociedad nos pide comúnmente a las mujeres es mucho más exigente que la de los hombres, y por consiguiente es mayor el prejuicio con el que la gente se nos acerca a partir de la lectura de nuestros cuerpos: «[...] tradicionalmente, las mujeres hemos estado precedidas de una imagen corporal sobre la que opinar y tomar partido de acuerdo a cánones y modelos mucho más opresivos y a menudo reductores» («Cuerpo y representación visual», 2019). La imagen que proyectamos de nosotras es en gran parte una imagen no elegida², o no del todo, donde

² «El cuerpo que habla o escribe siempre está vestido de cultura y de época. La cosmética y los vestidos también forman parte del cuerpo y nos permiten construirnos como lo que, en teoría, hemos elegido ser, hasta cuando, tal como sugería Barthes citando a Sartre, lo que elegimos representa 'lo que los demás han elegido' en nuestro lugar. Y aquí actúa un asunto clave para la representación individual y colectiva. Que las imágenes propias simultáneamente nos *sostienen* y nos *lastiman*» (2019).

cuesta que nuestro cuerpo se empodere porque se ve vulnerado por una serie de exigencias sociales que lo debilitan (tacones, ropa ligera o cerrada, cirugía estética, maquillaje...). Por eso, habitar un «cuerpo digital», es decir el que se expresa detrás de una pantalla, sin necesariamente encarnarse en una imagen-cuerpo precisa, es habitar un lugar donde desaparecen todas las tensiones vinculadas con la exigencia social de la apariencia cuidada, agradable y sonriente:

Y nuestros yoes digitales, ahí están, tan frescos siempre, sin colágeno ni vitaminas, protegidos del dolor físico, de los accidentes, y sobre todo de las miradas ajenas «*face to face*», de sus sonrisas, cuando suben al autobús. Ante la fragilidad de un yo expuesto a la versatilidad de las exigencias sociales, no parece trivial poder «ser en el mundo» sin exponerte excesivamente al cara a cara físico.

(*Un cuarto propio conectado*, 2010: 79)

De esta manera, «el cuarto propio conectado» se teoriza como un lugar de protección para la mujer vulnerable, un lugar de posible relajación, donde se puede quitar la máscara de su ser social y convertirse en un «cuerpo propio conectado». Ya no determinada por una edad, una apariencia, una distinción o un marcador social, un color de piel o de pelo, en un mundo *a priori* desjerarquizado y más horizontal, la internauta puede actuar olvidándose de las reglas del gran teatro del mundo para jugar con identidades postizas:

Me quito la máscara... (en este cuarto,
frente a esta pantalla puedo ser más yo)

(*Un cuarto propio conectado*, 2010: 106)

Una puede ser más libre en la intimidad y puede proyectar públicamente, cuando, como recuerda Zafra, la historia está plagada de mujeres que para su propia supervivencia o para conservar un espacio íntimo de libertad y expresión tuvieron que esconder quienes eran, fuera cual fuera su estrato social. En (*h*)*adas* (2013: 93), la ensayista analiza por ejemplo la «vida de fingimiento» de la científica y escritora escocesa Mary Somerville antes de quedarse viuda con veintiséis años (a su marido no le gustaba que las mujeres estudiaran). Retomando a Virginia Woolf, cuenta también a partir de un relato entre fantástico y alegórico la imposibilidad para un personaje humilde al que el yo literario llama «mamá» de quitarse de encima a su odiado «ángel de la casa»:

Les juro que en más de una ocasión logró mamá matar a su ángel, apuñalándolo y pateándolo con violencia su cuerpo de ángel de la casa. Sin embargo, como no tenía coche, ni sabía conducir, ni tenía certificados para lograr trabajo remunerado, ni era joven y era una mamá con «m», y no se atrevía a confesar a nadie su asesinato, tuvo que vivir con el cadáver de su ángel dentro de la casa. Sí, tal vez debiera haberlo tratado como a los residuos y las manchas y, como tal, restregarlo con lejía, pero, querámoslo o no, el ángel era parte de ella y no se atrevía a mandarlo por las cañerías de los desechos. Sólo esperaba paciente una descomposición natural, que nunca llegaba [...] El resultado, como todos saben, es que vivir con el cadáver de un ángel de la casa es prácticamente igual que vivir con el ángel mismo de la casa

(*#despacio*, 2012: 138)

En este movimiento de quitarse las máscaras impuestas, no elegidas, mundanas, patriarcales y de probarse otras máscaras, diseñadas por una misma, de forma experimental, lúdica y desprovista de consecuencias, habría algo que nos afectaría

profundamente, un elemento transformador, aunque fuera solo bajo la forma de huellas. A partir de *(h)adas*, Zafra precisa más explícitamente el doble uso (de signo contrario) del término de máscara en relación con la vida *on line*:

Piensen que la pantalla (como interfaz) favorece en el juego de la mediación hacernos «otro» o dejar de ser, temporalmente, lo que éramos. Es decir, permite un juego de máscaras que nos inventan (parcial o temporalmente), pero que también nos desnudan (dando la posibilidad de despojarnos de las máscaras cotidianas). Y que este ejercicio hablaría de una forma de «reversibilidad de efectos» en el movimiento identitario que nos interroga, ¿hasta qué punto la caracterización como «otro» deja huella?

((h)adas, 2012: 224)

Además de escapar del control social con sus posibles reasignaciones y represalias, la protección generada por la pantalla y el anonimato hace que el internauta pueda superar sus propios límites, haciendo preguntas que no haría «a cara descubierta» (*Ojos y capital, 2015: 49*) —por ejemplo, tenemos preguntas sobre la sexualidad, la enfermedad mental, el funcionamiento del cuerpo, las relaciones perversas en el trabajo o en la pareja, y pensamos en particular en los adolescentes, con todos los riesgos que esta ausencia de límite y control sobre las respuestas puedan implicar— o hacer realidad (virtual) sus «deseos más prohibidos» como afirma Servando Rocha en la exposición *La máscara nunca miente (2022)*. En cuanto a quienes viven socialmente como mujeres, la multiplicación de las máscaras, atuendos, maquillajes y la creatividad que pueda suponer su invención *on line* redundan en un mayor control de su propia apariencia. Supone, a la vez, para la internauta, una forma de despistar a sus interlocutores, para los que saca provecho de los saberes que se le han impuesto (cuidar de su apariencia y controlarla) para emanciparse del *diktat* y «agotar la identidad simbólica por exceso» (*(h)adas, 2012: 221*):

Por otra parte, creo que hay otra similitud que a las mujeres nos hace sentirnos especialmente cómodas en Internet y es la de la interfaz como espacio para el maquillaje. Anular el rostro mediante el maquillaje ha sido una conducta propia de la feminidad histórica. Hay una cierta familiaridad con el hecho de que en Internet todos estemos «maquillados» cuando, en la interfaz, damos forma a nuevas maneras de ser y de representarnos [...].

(Zafra, 2005b).

Además, unos años antes de la pandemia de coronavirus y el uso obligatorio tanto de la mascarilla como del teletrabajo, Zafra hace hincapié, en su reflexión, en la idea de una disposición «profiláctica», «sin peligros materiales, contaminaciones, procreación» (*Un cuerpo propio conectado, 2010: 22*). Esta protección viene a ser fundamental para quien se sabe doblemente vulnerable, por problemas de salud y porque como mujer se siente potencial presa de todo tipo de violencias y abusos, según unas circunstancias que alcanzaron más visibilidad unos años después con el anteproyecto de ley del aborto del Ministro Ruiz Gallardón y con la ola de testimonios y denuncias acarreados por el movimiento *#MeToo*.

Cuando Zafra alude más directamente a la adopción de un «avatar» como cuerpo replicado o disfrazado, no le concede el mismo potencial político que al de máscara en un sentido más amplio. Relata, por ejemplo, en *Un cuerpo propio conectado*, cómo para poder ver sin hacerse notar en el programa *Second Life* adoptó un «cuerpo-vestido estándar por defecto» (2010: 144) que surtió el efecto contrario, y la designó como novata a los ojos de los usuarios. La ilustración de ese «lugar-cuerpo que no termina de serlo»

como «heterotopía» (2010:163), solo parece ser una parte fijada y reducida de lo que ella entiende por «cuerpo virtual» manifestado en sus distintas máscaras, una pálida y torpe imagen que no agota las maneras en las que se puede manifestar un cuerpo conectado.

La autora prefiere, personalmente y en gran parte, la vida detrás de la pantalla, en particular porque debe echar mano de lupas o recurrir a audiolibros para leer³. Sin embargo, como era de prever en coherencia con su crítica al ocularcentrismo, y en consonancia con las exploraciones de muchas autoras feministas, Remedios Zafra lamenta la amputación de sentidos que implica la vida conectada y la privación de la carne:

Hoy sin embargo, la gente de esta parte del mundo ya apenas se mira directamente a la cara, media casi siempre una pantalla. Y la pantalla comienza a habituarnos a todo, y suaviza la realidad visualizada, y deja atrás, como recuerdo pasado de cuando frente a los otros llevábamos puesto el cuerpo, el olor, el tacto y la certeza de realidad de las cosas que arrastran la vulnerabilidad del mundo material. Ahora aquí casi todo es *imagen sin carne*.

(*Ojos y capital*, 2015: 17)

Finalmente, en sus últimos textos, Zafra parece haber abandonado toda ilusión utópica con respecto a las posibilidades de experimentos, invenciones y liberaciones proporcionadas por Internet y las redes sociales. En una de sus cartas a María Ruido expresa su decepción, y muestra un balance pesimista en el que la Web parece cumplir un papel de «fotocopiadora» del individuo conectado antes que proporcionar máscaras emancipadoras: «Internet está contribuyendo a reforzar un imaginario del sujeto reiteradamente autopresentado, expuesto y mercantilizado. Lejos quedaría aquella utópica deconstrucción de estereotipos que reclamábamos cuando la red era una suerte de erial en los noventa y las obras de net.art apuntaban al poder liberador de la interfaz para crearnos representaciones más diversas, menos limitadas a lo que muestra el cuerpo» (2019).

3. ESCRIBIR CON MÁSCARA: LAS VIRTUALIDADES DE LA FICCIÓN VS. LA MÁSCARA ENAJENADORA IMPUESTA POR LA PRECARIEDAD

[...] me gustaría acompañar reflexivamente a quienes, como usted, Sibila como máscara les permitió despojarse de la propia, descubrirse en otros muchos llamativamente parecidos.
Remedios Zafra, *Frágiles*

En la obra de Remedios Zafra, el lugar de la escritura frente a la pantalla y el de la navegación por Internet son el mismo: el de la habitación conectada percibida ante todo como espacio protegido y sustraído a la mirada. Es un lugar de comunicación auténtica donde la apariencia ya no constituye un filtro ni un sesgo: «pero no importa mi imagen, frente a este texto debo cuidar mi escritura no mi imagen, ustedes no me están viendo» (*(h)adas*, 2012: 46). Si en la historia de la literatura muchos autores varones han escrito desde máscaras, seudónimos o heterónimos, si la escritura ha estado en todos los regímenes autoritarios (y en algunos democráticos) bajo sospecha y, si escritores y

³ «En mi caso, no lo echo de menos, tiene que ver con los progresivos deterioros y vulnerabilidades del cuerpo y mis ojos que enferman. Cada vez más, me gusta dejarlo tranquilo en casa mientras habito en la red. La pantalla allí es ojo biónico que artificializa y contrasta un mundo para mí espeso y nebuloso» (Zafra, 2015b).

escritoras han arriesgado y siguen arriesgando la vida en ciertos países, camuflarse ha sido un recurso casi sistemático para las autoras en el pasado:

A poco que buceéis en las historias de las creadoras en el pasado veremos que muchas no han dispuesto del contexto para firmar sus trabajos, que «anónimo ha sido nombre de mujer». Que algunas han utilizado iniciales o seudónimos, que sus obras han sido apropiadas por familiares o parejas y que en determinadas culturas tener varios apellidos (primero el del padre, después el del marido...) ha sido asemejado a no tener ninguno.

(*El entusiasmo*, 2018: 155)

Como consecuencia, detrás de una pluma (y no digamos si se hace pensadora) casi siempre visualizamos hombres. Más de un 85% de los escritores presentes en los manuales escolares y, hasta 2017, en España, de los ganadores de Premios Nacionales, eran hombres. Hoy día siguen organizándose muchas mesas redondas y festivales en los que el porcentaje de escritoras presentes no supera el 15 o 20%. Por los textos de los que aún no se ha reconocido la autoría femenina, por el borrado de las huellas de las escritoras, por los impedimentos que han sufrido en la Historia las mujeres para acceder a la palabra pública o porque a menudo solo lo pudieron hacer en o desde los márgenes (como Ada Lovelace, cuya vida analiza Zafra en *(h)adas*), pero también por la falta de archivos que recojan las vidas menudas de las subalternas, las autoras de hoy no pueden pensar la Historia, la sociedad actual, ni imaginar mundos posibles, sin recurrir a la ficción. Como mujeres, necesitamos mirarnos en las historias que nos han precedido y en las de las demás. Cuando estas fallan, nos queda la imaginación, dice Zafra. Esta permite «intervenir» el pasado (*(h)adas*, 2013: 53) y dar pistas para cambiar el futuro. Frente a espejos que repiten y «teclean» el mundo, solo la ficción (*on* o *off line*) propone alternativas a lo ya conocido.

Para la autora andaluza, la ficción y los “personajes-máscaras” sirven como hipótesis y herramienta de reencantamiento del mundo. Distintos personajes arquetípicos, que atraviesan su obra, funcionan como experimentos científicos, como máscaras que se pone la autora o nos pone a los lectores y las lectoras para que nos miremos al espejo y comprobemos cómo nos sientan. Este acercamiento a la ficción, desvinculada de cualquier lectura ilusionista, se traduce a partir de los nombres de los personajes, nombres-resúmenes, simbólicos o abreviados en meras iniciales que funcionan casi como códigos de programación («La que está peor», «La humana-topo pusilánime», «la pequeña criatura del charco», «Adela», «A. D. », «Sibila», o «Milagros» y «Virtudes», detrás de las que se esconde sin duda una autora bautizada «Remedios»). La protagonista de *Los que miran*, que cuenta su proceso de duelo por la muerte de un hermano es claramente una máscara-transposición del yo autorial. A partir de un ligero desplazamiento, la escritora reflexiona sobre su propio recorrido afectivo e intelectual a raíz de la desaparición de su hermana («La vida al lado de nosotras mismas», 2018). Lo es también Carmen Jiménez, la protagonista de «La exiliada» en *Lo mejor (no) es que te vayas* (2007: 93–101). Como su personaje, Remedios Zafra procede de un entorno rural, y se inició en la lectura a través de los libros que su padre le traía al azar de las promociones (Touton, 2018: 203–204), en particular la primera parte de una enciclopedia incompleta en la que no había mujeres, por lo que ella y su hermana pensaban que las mujeres estaban en los volúmenes que les faltaba:

Realmente, elegir sus modelos de vida e imaginar su lugar en el mundo no le resultaba fácil estando en un contexto que se jactaba de ser masculino como el de la ganadería. Y la lectura en esto tampoco era de mucha ayuda. En las revistas sus referentes en poco se diferenciaban de las mujeres del pueblo. Las imágenes eran

distintas, su peinado y puede que su trabajo, pero en las telenovelas impresas que le dio su tía todas las mujeres aparecían como jóvenes obsesionadas con el matrimonio, no más. Y en los tebeos no encontró a ninguna mujer cabrera. Desilusionaba bastante.

Pero fue en sus dos volúmenes de una enciclopedia titulada «Historia de la Ciencia», donde ni por asomo aparecía una sola mujer, ¡qué decir de las posibles mujeres cabreras! Carmen sabía que lo suyo no era una ciencia, pero alguna foto o rastro indirecto de su existencia habría sido tranquilizador para «reconocerse» ella misma. Hasta cierto punto era imaginable, porque si las mujeres científicas eran invisibles en esos dos volúmenes como no iban a serlo las «no científicas». Habría que precisar que ella solo pudo corroborarlo desde la letra «A» hasta la «G» por lo que aún mantenía la duda de si, por alguna extraña regla taxonómica, «todas» estaban en el resto de tomos que le faltaban.

En cualquier caso, esto no supuso demasiado problema para Carmen Jiménez. Si bien la ausencia de modelos la confundía en ocasiones, nunca freno su imaginación. Es más, el reto le parecía estimulante pues así podía «imaginarlo todo».

(*Lo mejor (no) es que te vayas*, 2007: 98–99)

Sin embargo, si bien la ficción y las máscaras son imprescindibles para pensarse como mujer y escritora en un mundo conectado y neoliberal al que se quiere transformar, el posicionamiento de Zafra se sitúa en las antípodas del mito tradicional del escritor varón como «ángel del cielo» (*(h)adas*, 2013: 219). Según este, el escritor piensa desde la falta de encarnación, la denegación de sus necesidades corporales o de los cuidados de los que se beneficia, y filosofa presuntamente de manera independiente de sus condiciones materiales, su cuerpo y sus afectos. La dilución en un colectivo tampoco es posible para las que tienen que pelear para que las dejen decir «yo-soy» (Rodríguez, 2013: 178), en un contexto de asunción de nuevas subjetividades. Como ya dije en la introducción, Zafra reflexiona sobre esta imposibilidad de firmar colectivamente, de la misma manera que cuestiona la necesidad de la tribu desde la experiencia de su juventud en un pueblo del sur global y católico, donde la comunidad controla y culpabiliza a las mujeres que no se dedican a los cuidados. En la parte preliminar de *Un cuarto conectado*, Remedios Zafra recuerda que la gran arquitecta y jefe de orquesta del texto es un ser de carne y hueso, un ser situado, según la lección del feminismo:

En consecuencia, debo decirles que *existo*, que no soy una aplicación informática que escribe libros, ni un producto marketing de una potente editorial de moda. No soy un avatar manejado por varios sujetos —versión wiki— ni una ficción que hace de máscara de un experimento textual. Debo decirles que tengo un cuerpo, deseos, dudas y preguntas. Debo advertirles que escribo sobre el presente a través del cuerpo y «no desde una huida del cuerpo». Y que desde esta posición de materialismo *encarnado*, doy cuenta de mi propio localización desde una dimensión cultural y *geopolítica* que oscila entre el mundo urbano y el rural, entre distintas localizaciones del sur de una Europa decadente, y desde una dimensión temporal que se balancea entre la construcción de un nuevo siglo y la clausura de otro que no termina de irse del todo, una posición no estática, que cambia conforme escribo.

(*Un cuerpo propio conectado*, 2010: 14)

Cuando las consecuencias de la crisis económica de 2008 se hicieron más acuciantes, cuando se empezó a aplicar a rajatabla el Plan Bolonia y su organización en

la Universidad española, y, posteriormente, al calor de la pandemia del coronavirus y de su gestión, su posición de “materialismo encarnado” llevó a la profesora, investigadora y escritora a pensar la explotación y la (auto)explotación en un sector cultural y académico muy precarizados, competitivos y normalizadores. Al contrario de la reflexión que llevaría a cabo Javier López Alós en *Crítica de razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario* (2019) y en *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre* (2021) en un diálogo estrecho con la obra de Zafra, ella coloca en el centro de su reflexión la necesidad de desenmascarar: «considero que conocer algo más la cultura presente en sus formas de precariedad exige un antropológico ‘juego de lentes’. La lente que implica observar con curiosidad crítica desata nudos y zarandea las ropas y las máscaras, sin obviar que una subjetividad mira posicionada» (*El entusiasmo*, 2017: 119)⁴. Además, como trabajadora cultural que no puede vivir de la escritura y que queda sometida, desde la academia, a una exigencia de superproducción acotada por normas absurdas y castradoras y por una burocracia kafkiana, pero también como feminista, la autora empezó a pensar la posición del escritor/escritora desde la reversibilidad y el dinamismo que le viene otorgando desde el principio de su obra a la máscara:

Querida amiga:

El uso de máscaras no supondrá para usted problema alguno en lo que quiero contarle. Con seguridad, una escritora está familiarizada con esos sustitutos que ponemos en escena para vernos desde fuera y aislar lo que la vida entremezcla y dificulta observar. Porque se me hace insuficiente reflexionar sobre los grados en que un trabajo puede acaparar la vida sin abordar aquellos capaces de infiltrarse en los recovecos de la intimidad, bajo la presión de un “buen hacer” y el prurito de entregarnos a un oficio. Como se sabe, los oficios son como máscaras. Pero, ¿qué pasa si la máscara no deja pasar el aire?, ¿qué ocurre si queda pegada a la carne?

(*Frágiles*, 2021: 155)

Para obtener reconocimiento, trabajo, réditos económicos, y desarrollar una obra coherente, el artista o la intelectual necesitan hacerse visibles, y esta visibilidad implica una continuidad en su identificación mediante su firma (*Frágiles*, 2021: 81). Esta necesidad tiene como consecuencia inmediata la imposibilidad de decir que no a las propuestas de trabajo, aún cuando los plazos son muy cortos y las condiciones malas (la famosa «autoexplotación», que es en realidad «explotación ajena» con un consentimiento forzado de la víctima), que a su vez desemboca en el agotamiento físico de la persona que no se beneficia de un «colchón económico» familiar, de un patrimonio heredado o de un *ethos* acomodado que le otorgaría más libertad. El trabajador cultural tiene que acumular este capital simbólico, con la esperanza de poder convertirlo algún día en un trabajo fijo o recibir por ello una correcta retribución económica. Y no se puede permitir desaparecer o mudar de rostro: «Y perder el nombre en estos tiempos es como perder la máscara y el crédito para quienes vivimos en la inestabilidad de necesitar ‘ser vistos’» (*Fragiles*, 2021: 73). Para protegerse, algunos intentan guardar el control sobre la máscara, y proteger su

⁴ López Alós nunca acude a la metáfora de la máscara, prefiere hablar la de la «jerga de camuflaje» (2021 :85): «Las exigencias de brillo constante están cada vez más interiorizadas y resultan poco compatibles con las peticiones de socorro. En un mundo competitivo y atravesado por el requerimiento de mostrar lo mejor de sí en todo momento, reconocer vulnerabilidad parece inconveniente incluso cuando necesitamos gritar auxilio. Así, esta fragilidad muchas veces se encuentra tan bien camuflada en exhibiciones de pirotecnia discursiva que apenas puede detectarse. Y ello a despecho del emisor, que ve una y otra vez cómo sus llamadas no son atendidas, con lo que acaso tienda a insistir en su misma confusión o abandone toda esperanza de ser primero percibido y después ayudado» (2019: 97).

yo detrás de la pantalla⁵, sin embargo el riesgo es de la adherencia de la máscara al sujeto, de que se confunda con el rostro o de que este rostro acabe desgastado, perdiendo sus colores, rasgos y expresiones, por llevar siempre una máscara puesta. Es decir, si lo decimos con otra metáfora, que la subjetividad impostada por el trabajador para adaptarse al sistema en el que se tiene que insertar puede vampirizar sus otras subjetividades: «Sin embargo, le diré que hay quienes, temiendo convertirse en desapasionados, sienten que es absolutamente insoportable fingir más tiempo ni limitarse al muro de los exabruptos o al confesionario del anonimato sin poder transformador, solo catártico. Y cuando en casa, se deshacen las máscaras, notan que la sonrisa se les cae y la cara se les ablanda, que envejecen diez años en un minuto, que el cuerpo les pesa, que varias veces al día prenderían fuego a la máquina y con las cenizas harían un verso o compost para las plantas» (*Frágiles*, 2021: 144).

Aquí la máscara es la que obliga a cualquier trabajador cultural o intelectual a fingir un entusiasmo siempre renovado al aceptar trabajar a cambio de un sueldo indigno o de un poco de capital simbólico añadido, pero que ve su propio entusiasmo inicial desmoronarse poco a poco, por la mascarada, por el agotamiento físico, por la falta de tiempo para pensar, porque le obligan a invertir sus energías en tareas desprovistas de sentido, etc. La máscara le sirve a Zafra para hablar de la pasión y la vocación, y de su instrumentalización por el sistema neoliberal, pero también la utiliza para reflexionar sobre cierta relación ética e intelectual con la creación. En el mundo académico, están los que se hacen los ventrílocuos de otros, se disfrazan de otros, el «hombre fotocopiado», que son los que no pretenden inventar nada, ni reflexionar sobre sus prácticas, y no necesitan encontrarle sentido a lo que hacen, funcionando como protagonistas de la reproducción de un mundo jerarquizado, desigualitario y conservador. El sistema de evaluación en la Universidad produce «hombres fotocopiados» y aparta o castiga a quienes se quitan la máscara o se niegan a ponérsela. Por eso, sobrevivir implica llevarla por lo menos de vez en cuando, con el riesgo de que se convierta en una segunda piel, en particular cuando ya no podemos cruzar un umbral físico que nos permita identificar un lugar donde somos trabajadoras y otro donde estamos en la intimidad, es decir cuando el teletrabajo se ha vuelto la norma (*Frágiles*, 2021: 106). Zafra proporciona un ejemplo sacado de su experiencia como profesora, mostrando cómo el sistema infravalora al estudiante que, desde el caos y la duda, plantea verdaderas preguntas e intenta reflexionar, y privilegia al «estudiante fotocopiado»: «Podría afirmar que el sujeto quedaba escondido, que ni rastro había de si el estudiante tenía dudas o si el asunto sinceramente le interesaba, que la máscara no dejaba ver si era humano o era máquina, si realmente lo leído y citado le había hecho pensar o preguntar cosas» (*Frágiles*, 2021: 117).

Sin embargo, recordemos que las máscaras dejan los ojos despejados, y la mirada desde la que se puede ver sin ser visto, es también la que puede expresar lo que el resto del rostro ya no puede transmitir, por estar escondido detrás de la careta. Hilando la metáfora, Zafra nos habla del sufrimiento de quienes han tenido que adaptarse al sistema por motivos económicos y de supervivencia y están pagando un precio demasiado alto por ello, de quienes ya no son capaces de quitarse la máscara del entusiasmo a pesar de

⁵ «La ansiedad del trabajador está también movilizada por la necesidad de aprender a vivir al lado de sí mismo, junto a sus registros y representaciones. Porque ahora la de muchos trabajadores sería una vida precaria, pero con ansiedad de famoso, expuesto y autocontrolado en el escaparate digital. Como respuesta, las estrategias de supervivencia a las que empuja el medio estimulan el parapeto y la máscara» (*Frágiles*, 2021: 139).

haberlo perdido, y, no habiendo perdido por completo la memoria, soportan difícilmente la luz que captan en los ojos de las demás:

Todos sabemos que las sonrisas forzadas no llevan luces en los ojos, que se produce un desajuste entre lo que la sonrisa dice y lo que la mirada narra, como vueltos para dentro, hastiados pero obedientes. Así los desapasionados aman el entusiasmo fingido. A lo sumo, si algo aún vive en su interior, querrán guiñar con complicidad a los otros : «Miradme, estoy aquí dentro, sacadme». Una cara puede disfrazarse de gestos, pero difícilmente (quizá los mejores actores pueden) unos ojos pueden blindarse ante la impostura cuando todavía late un conflicto en su interior.

(*Frágiles*, 2021: 143)

Como profesoras y protagonistas del campo cultural, nos incumbe advertir la luz en los ojos de los demás, y proteger a quienes la siguen teniendo de un sistema que pugna por explotar y luego formatear y vaciar por dentro a los apasionados. La propia Zafra acaba anunciando su rebelión en *Los que miran*, desde un yo autorial cansado de la representación que se le exige, dispuesto por fin a pagar el precio de la desnudez, a cambio de quitarse de encima las ansias, el agobio y la falsedad que tanto le corroen por dentro. Creo que este texto firma una ruptura en el recorrido como escritora de Remedios Zafra, traduce una resolución (pero también una duda acerca de las propias fuerzas que se sigue reflejando en *El entusiasmo* y en *Frágiles*) expresada en un futuro que se quiere profecía autocumplida:

¡Que no me llamen si me piden ser otra, si me confunden con otra! Despojada de mediadores y de máscara alcanzaré una paz que desde hace años no sentía. Aceptaré mi desaparición voluntaria de la farándula del aparentar, buscando recuperar mi libertad de pobre y semihumana que irá sobreviviendo, o no.

(*Los que miran*, 2016: 78)

4. QUITARSE LA MÁSCARA PARA MEJOR ENSEÑAR LAS VÍSCERAS: LO PERSONAL, LO ÍNTIMO Y LO AFECTIVO

Me pregunto si podemos perfeccionar el arte de la elipsis, si podemos practicar la ética del ahorro capitalista, o por el contrario sería mejor una purga —con la tripa del marrano se embute la sangre de las morcillas— para que nada se nos quede dentro [...].

Marta Sanz, *pequeñas mujeres rojas*

La filósofa, pensadora o teórica tiene que «travestirse de esa figura distancial, neutral, seria» (Segato y Álvarez, 2016: 6), lo que implica dejar fuera de foco la vida privada, los cuidados, las dolencias y las exigencias del cuerpo. Implica también acallar los afectos y las emociones, y prescindir de la risa o generarla de manera muy controlada. En toda su obra, Remedios Zafra, siguiendo a las feministas de los años 70, cuestiona la separación entre vida privada y pública, recordando, por una parte, que esta separación ha contribuido a invisibilizar a ciertos sujetos y a empobrecer la ciencia, y, por otra parte, que este dogma sirvió para proteger a los hombres que practicaban en la intimidad lo contrario de lo que predicaban en público: «El reconocimiento se sustentaba en que todo lo que se hacía en la esfera privada fuera invisible para el mundo como resorte de libertad y contradicción de aquellos que creaban las normas, deslegitimando la voz de las mujeres como habituales testigos de la vida y las contradicciones entre el afuera y la intimidad» (*Ojos y capital*, 2015: 44). Desde esta convicción, Remedios Zafra ha ido abriendo cada

vez más la puerta de su intimidad: en las primeras obras, se desvelaba a través de algunos de sus personajes-máscaras, o de manera muy metafórica. A partir de *Los que miran*, aunque el yo, el hermano Manuel y el sobrino León sigan siendo máscaras, la experiencia real del duelo es tan punzante que la exposición se hace mucho más directa. Finalmente, me parece que en *Frágiles*, en particular en el capítulo IV «Cartas sobre el cuerpo adjunto (frágiles y productivos)», la escritura se hace casi autoficcional y el desvelamiento de la privacidad se reivindica aún más claramente como necesidad política feminista, como lo justifica la autora al final del libro:

Ahora bien, esos cuerpos que con frecuencia fluyen en nuestros textos llevan auestas el peso de la contención, de haber estado reprimidos por mucho tiempo e incluso estigmatizados parcialmente. No extraña que, como símbolo de las intimidades voluntariamente liberadas, artistas y poetisas feministas desplieguen el cuerpo desde la intimidad de sus agujeros supurantes. No solo vulvas, también bocas que hablan.

Las posibilidades feministas de la autonarración de mundos íntimos y privados parecen haber explotado en los últimos años. Hay en ellas un ejercicio de pronunciamiento del yo, de verbalización y difusión de lo no-normalizado y escondido culturalmente, pero también de lo que siendo íntimo ha sido abusivo. [...] Publicar aquello que culturalmente nos enseñan a sentir íntimo e indecible mientras nos daña y empequeñece es una cuestión política.

(*Frágiles*, 2021: 258)

En efecto, en la narrativa y el ensayo, y muy al contrario de lo que dejan pensar las acusaciones de puritanismo que, desde una parte del sector cultural, se dirige a las feministas, muchas escritoras españolas actuales practican una «poética de la obscenidad» (Touton, 2021: 31) muy política y emancipadora, que tiene también como objetivo este «desenmascaramiento» de la realidad. Pienso, entre otras, en Cristina Fallarás, Natalia Carrero o Gabriela Wiener, como en *Llamada perdida* de esta última: «Creo que lo más honesto que puedo hacer literariamente es contar las cosas como las veo, sin artificios, sin disfraces, sin filtros, sin mentiras, con mis prejuicios, obsesiones y complejos, con las verdades en minúsculas y por lo general sospechosas. [...]» (Wiener, 2015: 8). Este es un tema que Marta Sanz, que dialoga también conscientemente con el pensamiento de Zafra, ha desarrollado de manera casi obsesiva y con cierta intensificación desde la publicación de *Clavícula* en 2017 y que encontramos asimismo en su introducción al libro colectivo *Tsunami* y en *Pequeñas mujeres rojas*:

Cuando escribo —cuando escribimos— no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales. Por eso pienso que todos los textos son autobiográficos y a veces la máscara, las telas sinuosas y las transparencias que cubren el cuerpo son menos púdicas que una declaración en carne viva. [...] El estilo es hablar de la tripa que se me ha roto. Puede que la incomodidad —el flato, la hemorroide, la fibra tumoral— me enturbie la inteligencia. Puede que esté profundamente equivocada. También me interesa cuánto me van a pagar por mis esfuerzos.

(Sanz, 2017: 50)

Estas recurrencias en la necesidad de enseñar las vísceras y rasgar las máscaras no es casual, porque, como he podido observar desde 2013, las escritoras se están leyendo cada vez más unas a otras, y empiezan a tejer un pensamiento colectivo que no necesita del visto bueno de la autoridad masculina dominante en el campo del saber. Asimismo es muy significativo que *Frágiles*, el último ensayo de Remedios Zafra, cobre la forma de

cartas a una lectora. La autora escribe cada vez más desde la intimidad y la fragilidad autoconsciente y asumida. Esto le sirve para pensar mejor un «nosotras» que no pretende representar a un colectivo homogéneo, ni a un clan, ni a una tribu, sino convertirse en un lugar seguro y solidario para el diálogo y en un espacio para pensar juntas desde la afectación:

Yo diría que la fuente de la escritura que nos enreda en esta misiva amplificada es la intimidad como vía para el autoconocimiento también en lo relativo a nuestras esperanza. Nace de la tarea de frotar y desincrustar las máscaras sabiéndonos protegidas, aliadas en una solidaria vulnerabilidad compartida. De la intimidad germina la conciencia no cuando nos resignamos con el vómito, sino cuando es *autonarración*. Pero de ella nacen también otras muchas formas, así como la lava, el humo, las piedras y la ceniza salen de un mismo volcán. Abro las ventanas voluntariamente para usted y usted responde de manera recíproca. Algo aquí nos iguala, diría incluso fraternalmente.

(*Frágiles*, 2021 : 257)

Las escritoras enseñan su cuerpo de la manera más cruda posible, pero también sus sentimientos, en particular cuando aquellos no están conformes con la sentimentalidad blanda a las que el prejuicio los quiere limitar. En efecto, las mujeres han sido domesticadas también para controlar la expresión de sus sentimientos en público, simular la felicidad o la satisfacción, y esconder las emociones que deforman su rostro y lo afean, en particular la rabia. La reputación de aguafiestas (*killjoy*) de las feministas (Ahmed y Bonis, 2012) debe vincularse con su falta de atractivo, en opinión de sus detractores. Sin embargo, en *Los que miran*, los cuestionamientos no van por ahí, sino por el miedo a que un texto que expone el sufrimiento carezca de atractivo en una sociedad, por una parte saturada de noticias catastróficas, y por otra parte, presa de una voluntad de consumir productos culturales alentadores. Quizá fue por este temor al rechazo del público, por lo que la difusión de esta importante novela ha sido escasa, y la promoción que le hizo la narradora nula. En él, la máscara cumple varias funciones. Primero, la máscara-cámara con la que la protagonista filma a su sobrino le permite seguir comunicándose con él, protegiéndolo del dolor que puedan transmitir sus expresiones faciales: «Solo una cámara me puede hacer de máscara para ver, mientras oculto un ojo desencajado por no encontrar respuesta ni sentimiento que alivien; por no ser capaz de interpretar esa obsesiva inclusión de la frase, a modo de estribillo ‘Mi papa se ha muerto’ entre sus escenas diarias» (*Los que miran*, 2016: 55). Segundo, la máscara es también la de la muerte inconcebible e inaceptable del hermano, que la protagonista sueña con poder quitar de la cara amada para dar fin a la función y volver a encontrarse con su hermano vivo:

Celebramos el fin de la representación. Todos nos preparamos para desvelar el fingimiento compartido, que la enfermedad termina como termina el primer acto de una obra y, cuando todos aplaudan, él se marchará a una habitación que funcionará como camerino para despojarse de su máscara pálida, sus pastillas de mentira y sus heridas de goma. Y al reunirse de nuevo con nosotros, libre de los atributos de la enfermedad, nos dirá que abandona definitivamente esa función, que ya no actuará más con ese papel que tan bien ha representado durante demasiado tiempo.

(*Los que miran*, 2016: 61)

Pero el uso más fecundo tiene que ver con la metáfora hilada del rostro que pierde sus facciones. No solo la máscara permite decir el dolor del duelo y la imposibilidad de

la asimilación de la pérdida, sino que la narradora apela a ella por su poder transformador y apaciguador:

Solo pasó que una noche me encontré la imagen de ahora. De madrugada, tras encender la luz y asomarme al espejo de la habitación. Mis manos recorrieron mi nueva cabeza y así descubrí que todo era absolutamente liso, sin irregularidades ni bultos, sin rasgos ni cejas, nada con lo que poder mostrar desengaño, ternura o indignación. Ni siquiera los ojos que Deleuze y Guatarri, o Kafka, señalaron como garantía y reducto de lo humano. Sin agujeros negros, sin *cabeza de clown*, sin *Pierrot lunaire*.

(*Los que miran*, 2016: 59)

Al borrarse los rasgos faciales, queda una superficie lisa que sería una especie de máscara absoluta, no superpuesta al rostro sino anterior a él —me imagino una especie de axolotl sin ojos, aunque la metáfora que utiliza remite más bien a un armadillo—, como si al no poder expresar dolor ni poder ser contemplada mientras sufre, la protagonista dejara de poder experimentarlo. Parece dispuesta a abandonar una parte de su humanidad con tal de dejar de sentir: «Liberada de los atributos del rostro, siento una paz extraña, como la de esos animales que pueden plegarse sobre sí mismos y pasar desapercibidos, camuflándose e invisibilizando aquello que los identifica, evitando ser escrutados por otros, como desactivándose hacia fuera» (*Los que miran*, 2016: 60). Como en el uso de las máscaras rituales, la persona presente se hace ausente, pero la máscara ya no es un objeto que se activa cuando un sujeto se la pone, sino que el sujeto mismo se convierte en una máscara ambivalente: deshumanizado (desactiva sus sentidos y sus emociones) y, por ello mismo, capaz de sobrevivir al dolor gracias a su transformación.

5. CONCLUSIONES

En la obra de Remedios Zafra, la metáfora de la máscara es clave. Su recurrencia y uso polisémico tienen que ver, quizá, con la pulsión de la autora de ver sin ser vista, para compensar el hecho de que a menudo sea vista antes de llegar a ver. Pero el uso que hace de la máscara se tiene que relacionar sobre todo con el lugar marginal al que se ha relegado a las mujeres en la historia del conocimiento, que tuvo como correlato la descalificación de aquellas que no acataron el mandato del silencio. Escondidas detrás de una máscara, las mujeres pueden dar rienda suelta a su ansia de saber e intervenir en la producción de conocimiento, sin que se cuestione su autoridad. De esta forma, pueden mostrar lo abyecto en su dimensión fisiológica y moral, para pensar mejor el lugar del cuerpo, y de las jerarquías y sus violencias en la sociedad pasada, actual y futura. Desde allí, pueden *desenmascarar* los sistemas opresivos —«Por ello, considero que en gran medida esta autoexplotación es una nueva máscara de viejas formas de dominación que tiene su claro modelo en el patriarcado»— (*Frágiles*, 2021: 94) y destapar en su falsedad las mundanidades y los discursos huecos y manipuladores. Por otra parte, el poder transformador de la máscara es emancipador en la medida en que permite experimentar otras vidas, camuflarse y retirarse de la propia vida, pero también «infiltrar la alteridad» para cambiar el mundo: «Y me digo: no cabe la inacción, cabe probar nuevos caminos. Pongamos: mutar desde dentro, infiltrar la alteridad y profundizar frente a la opresión simbólica de un mundo veloz y excedentario. O quizá (es una tentativa) transformar políticamente los marcos de fantasía (ficción) o, de nuevo, otro y más renovado intento de recuperar los vínculos de solidaridad entre iguales (revolución)» (*El entusiasmo*, 2017: 228).

La posibilidad de publicar, ser leído o leída, obtener reconocimiento y entrar en un círculo de textos que dialogan entre sí, tal como teoriza Albert Jornet Somoza en su tesis *Un pensar vulnerable. El ensayo de la precariedad en el campo intelectual español de la crisis económica (2008-2018)*, depende del uso de máscaras y de la adopción de ciertos códigos:

Para ello –nos invita a pensar esta imagen–, el uso de la máscara supone un requisito casi inexorable, pues sólo en la medida en la que éste reproduzca ciertos códigos de conducta –textuales, simbólicos, culturales– el espacio público podrá *reconocerlo* como «alguien que piensa» y será en última instancia capaz de otorgarle cierto estatus y *reconocimiento* –de los que puede derivar la obtención de pingües o succulentos dividendos, o incluso de cierto *modus vivendi*. En este juego de espejos y de familiaridad entre personajes, pues, se actualiza lo que en este trabajo hemos señalado como el *régimen de representación intelectual*.

(Jornet Somoza, 2020: 549)

Al tejer solidaridades literarias y redes de metáforas, al sustituir unas máscaras por otras, al desnudar y desnudarse, las escritoras están dibujando un nuevo marco para la expresión literaria del pensamiento, desplazando la autoridad masculina tradicional y ensayando otro tipo de relación autorial con el texto. Remedios Zafra que es, en mi opinión, la que más precozmente y de manera más continuada ha estado pensando estas cuestiones contribuye así, a transformar el *régimen de representación intelectual*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, Sara y Oristelle Bonis (2012). «Les rabats-joie féministes et autres sujets obstinés». *Cahiers du genre*, 2.53: 77–98.
- Costa, Jordi y Servando Rocha (2021). *La máscara nunca miente* [exposición]. CCCB (Centro de cultura contemporánea de Barcelona), 15/12/2021-01/05/2022.
- Escandell Montiel, Daniel (2016). *Mi avatar no me comprende: cartografías de la suplantación y el simulacro*. Delirio.
- García Hubard, Gabriela (2019). «De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora». En Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 265–299). Icaria.
- Guerra, Jahel y Lorena Álvarez Chávez (2021). «Las Migras de Abya Yala». LATFEM (periodismo feminista), 13 de marzo. <https://latfem.org/la-capucha-como-aliada/>
- Jornet Somoza, Albert (2020). *Un pensar vulnerable. El ensayo de la precariedad en el campo intelectual español de la crisis económica (2008-2018)* [tesis inédita]. Universidad de Barcelona. <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/149565>.
- López Alós, Javier (2019). *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*. La Catarata.
- López Alós, Javier (2021). *El intelectual plebeyo. Vocación y resistencia del pensar alegre*. Taugenit.
- Rodríguez, Juan Carlos (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de Marxismo*. Akal.
- Sanz, Marta (2017). *Clavícula*. Anagrama.
- Segato, Rita Laura y Paulina Álvarez (2016). «‘Frente al espejo de la Reina Mala’. Docencia, amistad y autorización como brechas decoloniales en la universidad», *Cuadernos para el debate del Instituto Varsavsky*, «Pensar la universidad desde una crítica de la colonialidad», abril, 4–19.

- Touton, Isabelle (2018). *Intrusas. Entrevista con 20 mujeres escritoras*. Instituto Fernando el Católico.
- Touton, Isabelle (2021). «Ensayos y no ficción de autoría femenina». *Quimera*, «Miradas sobre el campo literario español», 446, febrero, 29–32.
- Wiener, Gabriela (2015). *Llamada perdida*. Malpaso.
- Wolf, Naomi (1990). *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*. Chatto & Windus.
- Zafra, Remedios (2005a). *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de Trapo (III Premio de Ensayo Caja Madrid).
- Zafra, Remedios (2005b). «Netianas. N(h)acer mujer en Internet: Entrevista a Remedios Zafra», *Mujeres en red. El periódico feminista*. <https://mujeresenred.net/spip.php?article154>.
- Zafra, Remedios (2007). *Lo mejor (no) es que te vayas*. Ministerio de agricultura, pesca y alimentación (I Premio Literario Mujeres del Medio Rural y Pesquero).
- Zafra, Remedios (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto) gestión del yo*. Fórcola,
- Zafra, Remedios (2012). *#Espacio*. Caballo de Troya.
- Zafra, Remedios (2013). *(hadas). Mujeres que crean, programan, presumen, teclean. Páginas de espuma* (Premio Málaga de Ensayo 2012).
- Zafra, Remedios (2015). *Ojos y capital*. Consonni.
- Zafra, Remedios (2016). *Los que miran*. Fórcola.
- Zafra, Remedios (2018a). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama (Premio Anagrama de Ensayo).
- Zafra, Remedios (2018b). «La vida al lado de nosotras mismas», *El País* [carta blanca], 13 enero, https://elpais.com/elpais/2018/01/08/eps/1515415072_121641.html
- Zafra, Remedios y María Ruido (2019). «Cuerpo y representación visual. Un diálogo entre Remedios Zafra y María Ruido», *Correspondencias* [en línea], del 25 de abril al 4 de julio, http://correspondencias.fotocoleccion.org/?fbclid=IwAR2hJA62sVeKqoW437uiB1-J0vPty4VDG6txCMHsWe9z_OfTj1FTu8zCq-M
- Zafra, Remedios (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.

EVA ÁLVAREZ RAMOS

Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Valladolid
Facultad de Educación. Plaza del Campus, n.º 1
40005. Segovia. España.
evamaria.alvarez.ramos@uva.es
<https://orcid.org/0000-0001-7812-6592>

VICENTE JOSÉ BENET FERRANDO

Departament de Ciències de la Comunicació
Universitat Jaume I
Av Sos Baynat s/n despacho 1028
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Castelló de la Plana (España)
benet@uji.es
<https://orcid.org/0000-0002-3136-0143>

DANIEL ESCANDELL MONTIEL

Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana / Romanska och Klassiska institutionen
Universidad de Salamanca / Universidad de Estocolmo
Facultad de Filología, Plaza de Anaya s/n, 37005 Salamanca (España) / Unversitetsvägen 10 B, plan 5, SE-106 91, Estocolmo (Suecia)
danielescandell@usal.es /
danielescandell@su.se
<https://orcid.org/0000-0001-7311-8016>

IVÁN GÓMEZ GARCÍA

Departamento de Comunicación Audiovisual
Universidad ramon llull
Plaza Joan Corominas s/n
08001 Barcelona
ivangg@blanquerna.url.edu
<https://orcid.org/0000-0003-0393-7117>

GUILLERMO GONZÁLEZ PASCUAL

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Valladolid
Pza del Campus Universitario s/n.
47011. Valladolid. España.
guillermo.gonzalez.pascual@uva.es
<https://orcid.org/0000-0003-0243-813X>

MIHAI IACOB

Departamentul de Limbi și Literaturi Romanice, Clasice și Neogreacă
Universitatea din București
Strada Edgar Quinet, nr. 5-7, etaj III, sector 1, 010017 București, România
mihai.iacob@lils.unibuc.ro
<https://orcid.org/0000-0001-9131-9823>

MARÍA MARTÍNEZ DEYROS

Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Valladolid
Facultad de Filosofía y Letras. Plaza del campus, s/n. Despacho 16. Planta tercera.
47011 Valladolid. España.
maria.martinez.deyros@uva.es
<https://orcid.org/0000-0002-9154-7575>

BELÉN MATEOS BLANCO

Departamento. Didáctica de la Lengua y la Literatura
Universidad de Valladolid
Facultad de Educación, Despacho D001
Avenida de Madrid, 50
34004 Palencia
Campus La Yutera
Tlfn/Ext: 97910-8234
mariabelen.mateos@uva.es
<https://orcid.org/0000-0002-1283-1552>

VICENTE-LUIS MORA

Facultad de Filología
 Universidad de Sevilla
 Palos de la Frontera, s/n, 41004. Sevilla.
 España.
 vmora@us.es
<https://orcid.org/0000-0002-2718-4685>

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Universidad de Valladolid
 Dpto. de Literatura española y Teoría de
 la Literatura y Literatura comparada
 Pza. del Campus s/n. 47011 Valladolid
 carmen.moran@uva.es
<https://orcid.org/0000-0002-3074-2414>

AINA PÉREZ FONTDEVILA

Departamento de Filología,
 Comunicación y Documentación
 Universidad de Alcalá
 C/ Trinidad nº 5.
 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
 aina.perez@uah.es
<https://orcid.org/0000-0002-2936-2756>

LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS

LISAA (EMHIS) - Université Gustave
 Eiffel
 UFR Langues, Cultures et Sociétés
 (LCS), Departamento de español
 Bâtiment: Copernic, Bureau: 3B160
 16 Bd Newton, 77420 Champs-sur-
 Marne, Francia.
 lidia.sanchez-de-las-cuevas@univ-
 eiffel.fr
<https://orcid.org/0000-0001-8114-314X>

ISABELLE TOUTON

Departamento de Estudios Hispánicos e
 Hispanoamericanos
 Universidad de Bordeaux-Montaigne
 UFR Langues et Civilisation, Université
 Bordeaux-Montaigne, Esplanade des
 Antilles.
 33607. Pessac. Francia.
 isabelle.touton@u-bordeaux-
 montaigne.fr
<https://orcid.org/0000-0002-7089-878X>

Estadísticas / *Statistics*

Artículos recibidos / *Article submissions*: 23

Artículos aceptados / *Accepted articles*: 13(56,5%)

Artículos internacionales / *International submissions*: 5

Artículos internacionales aceptados / *International submissions accepted*: 3

Artículos nacionales / *Domestic submissions*: 18

Artículos nacionales aceptados / *Domestic submissions accepted*: 10

Normas de publicación CLR

1. CONSIDERACIONES GENERALES. POLÍTICA EDITORIAL

Cultura, lenguaje y representación (CLR) es una publicación de carácter científico-académico, de periodicidad bianual, dedicada a la investigación en el área de los estudios lingüísticos culturales. Cada número aborda alguno de los espectros relevantes de las representaciones de la cultura en sus diferentes manifestaciones lingüísticas (social, política, educativa, artística, histórica, etc.), poniendo un especial énfasis en enfoques innovadores.

Su objetivo consiste en la divulgación de propuestas relevantes para la comunidad científica internacional dentro de la disciplina de los estudios lingüísticos culturales, para lo cual expresa su compromiso con la publicación de contribuciones originales y de alto contenido científico, siguiendo los parámetros internacionales de la investigación humanística.

La aceptación de artículos para su publicación estará condicionada al dictamen positivo de dos evaluadores externos. La presentación de un trabajo para su evaluación implica que se trata de material no publicado previamente y que no se encuentra en fase de evaluación para otra publicación.

En el caso de que un artículo previamente publicado en *Cultura, Lenguaje y Representación* quisiera ser publicado por su autor en otro medio, el mismo deberá mencionar a esta revista como lugar de publicación original. Para cualquier duda al respecto se recomienda consultar con la dirección de la revista.

2. PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Las contribuciones se realizarán de manera electrónica en documento de WORD o RTF.

Se recomienda el uso de **lenguaje inclusivo** en los artículos sometidos a revisión, primando la utilización de las recomendaciones específicas contenidas en la Guía de tratamiento no sexista del lenguaje administrativo de la Universitat Jaume I. Asimismo, CLR exige que se informe sobre si los datos de origen de la investigación tienen en cuenta el sexo, con el fin de permitir la identificación de posibles diferencias.

2.1 ARTÍCULOS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Se deberá incluir un título, un resumen de entre 150 y 250 palabras y entre 4 y 8 palabras clave. Toda esta información deber ser bilingüe en su integridad, necesariamente en inglés y otra de las lenguas de la revista, ya sea esta el castellano o el valenciano.

La estructura del resumen debe integrar la siguiente información: introducción, metodología, resultados, debate y/o conclusión.

La extensión de los artículos, a espacio simple, tiene que oscilar entre 7000 y 8000 palabras, incluyendo resumen y bibliografía.

En el caso de que existan apéndices (documentación adicional que ya existe independientemente del texto, y que no forma parte del mismo, en la que se incorporan datos o información estrictamente necesaria para la comprensión del artículo) si los hubiere se considerarán a parte y no podrán sobrepasar las cinco páginas.

2.2 RESEÑAS

Los originales podrán presentarse en castellano, valenciano o inglés.

Las reseñas de publicaciones relevantes tendrán 3-5 páginas (900-1500 palabras aprox.).

La reseña deberá incluir: título completo del libro; los nombres completos de los autores en el orden en que aparecen citados en el libro; lugar de publicación; editorial; año de publicación; número total de páginas (ej. XII + 234); ISBN; precio (si se conoce).

3. INFORMACIÓN PERSONAL

La información personal y de contacto del autor se introducirá en la aplicación de la página web a la que se tiene acceso desde la dirección y edición de la revista, pero los evaluadores externos no tendrán información sobre la autoría de los artículos y reseñas. Se incluirá la siguiente información: a) Nombre y apellidos; b) Departamento al que se pertenece, universidad, dirección postal del despacho en la institución, código postal, ciudad y país; c) dirección de correo electrónico institucional (no es válido gmail, hotmail...); d) ORCID con el siguiente formato <https://orcid.org/0000->

Cada autor debe tener su código ORCID y debe tenerlo actualizado en el momento de realizar el envío.

Si un artículo es escrito por más de un autor, se deberá explicar el motivo del orden de firma y se tendrá que especificar qué parte ha aportado cada autor/a. Cuando se realice el envío se debe dar de alta en la plataforma a todos los autores.

4. FORMATO PARA ARTÍCULOS Y RESEÑAS

Los originales deberán estar escritos en interlineado sencillo, justificados, con letra Times New Roman 10.

Para las notas se utilizará la letra Times New Roman 8. En ningún caso se utilizarán las notas al pie para acomodar las citas bibliográficas.

La estructura deberá ser la siguiente:

Título del artículo en el idioma principal (Times New Roman, 12. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Título en inglés, o en castellano si el idioma principal es inglés (Times New Roman, 11. Alineación: justificada. Seguido de una línea sin texto)

Nombre y apellidos del autor (en negrita y versalita. Times New Roman, 10. Alineación a la izquierda)

Universidad o Institución con la que está vinculado el autor (en versalita. Times New Roman, 10. Alineación a la izquierda. Seguido de una línea sin texto)

Resumen: la palabra «Resumen» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 10. Alineación justificada. Entre 150 y 250 palabras.

Palabras clave: «Palabras clave» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 10. Alineación justificada. Entre 4 y 8 palabras. (Seguido de una línea sin texto)

Abstract: la palabra «Abstract» en versalita, el resto del resumen en Times New Roman, 10. Alineación justificada. Entre 150 y 250 palabras.

Keywords: «Keywords» en cursiva, el resto del resumen en Times New Roman, 10. Alineación justificada. Entre 4 y 8 palabras.

1. NOMBRES DE APARTADOS/CAPÍTULOS EN MAYÚSCULA

1.1 SUBAPARTADOS EN VERSALITA

1.1.1 Subapartado dentro de un subapartado en cursiva

La tipografía en **cursivas** está restringido. Se utilizan principalmente en el caso de palabras y expresiones extranjeras y si se debe resaltar un término. Del mismo modo, los títulos de libros y publicaciones periódicas (revistas, periódicos, etc.) también deben escribirse en cursiva.

El uso de la **negrita**, solo debe emplearse en títulos o encabezados de sección, pero no dentro del cuerpo principal del texto. Del mismo modo, el uso del **subrayado** debe evitarse a lo largo del texto.

Los **guiones** (-) deben usarse en expresiones compuestas.

Se debe emplear la **raya** (–) para indicar los rangos entre las páginas de referencias bibliográficas y como sustituto de los corchetes, en cuyo caso, deben ir precedidos y seguidos de un espacio.

Si el autor emplea metáforas, deberán aparecer en versalita -según las convenciones internacionales-: La vida es un camino.

5. CITAS

Se utilizarán comillas españolas en la siguiente gradación que recomienda la RAE (« ‘ ’ ») cuando el texto citado no supere las cuatro líneas.

Para las citas de cuatro líneas o superiores se deberá poner una sangría de 1,25 cm el texto, estará unido al párrafo anterior y separado del párrafo siguiente una línea. Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas en el cuerpo del texto, utilizando el siguiente formato: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

Cuando existan referencias a más de un autor dentro de un paréntesis, las mismas deberán ir separadas por un punto y coma, y ordenadas cronológicamente.

Las omisiones textuales se indicarán por puntos suspensivos entre corchetes: [...]; igualmente, los comentarios del autor dentro de una cita irán entre corchetes.

Del mismo modo, los corchetes también deben usarse para marcar cualquier digresión o adición por parte de la persona que cita: «La única evidencia empírica encontrada por los investigadores [antes de la década de 1950] es la que incluye...». Asimismo, los comentarios del autor dentro de una cita se incluirán entre corchetes.

Como regla general, las citas directas deben ir seguida de su referencia abreviada, lo que reducirá considerablemente el uso de las notas a pie de página. Sin embargo, las referencias a citas más extensas en un párrafo separado deben colocarse antes, o después, para que no puedan interpretarse como parte de la cita.

6. BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía debe presentarse al final de la obra, ordenada alfabéticamente por autores, y ajustada a los siguientes criterios APA 7.^a Edición (que se especifican a continuación). El **nombre de los autores no se abreviará**, tampoco se usará ni raya ni guiones si se repite un autor.

Si el DOI facilitado en la publicación es excesivamente largo, puede utilizar el abreviador de DOI (compruebe que el nuevo DOI funciona correctamente)

6.1. LIBROS

No se indica la ciudad de edición, solo la editorial:

Montoro del Arco, Esteban Tomás (2006). *Teoría fraseológica de las locuciones particulares. Las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*. Peter Lang.

6.2. LIBROS ELECTRÓNICOS

Sanz Gil, Mercedes (Ed.) (2022). *Estrategias lingüísticas para la sociedad multilingüe*. Octaedro. <https://doi.org/10.36006/16333>

6.3. ARTÍCULOS EN PUBLICACIÓN PERIÓDICA

Navarro Ferrando, Ignasi (2017). Conceptual metaphor types in oncology. *Ibérica*, 34, 163-186.

6.4. PARTES, CAPÍTULOS... DE UN LIBRO COLECTIVO

Martí-Contreras, Jorge (2022). La mediación lingüística en español para fines específicos: el ámbito de los negocios. En M.Sanz (Ed), *Estrategias lingüísticas para la sociedad multilingüe* (pp. 63-76). Octaedro. <https://doi.org/10.36006/16333>

6.5. SI LA AUTORÍA SE ADJUDICA A UNA INSTITUCIÓN, SE LE DA EL MISMO TRATAMIENTO TIPOGRÁFICO

Consejo de Europa (2001). Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Consejo de Europa.

6.6. AÑO

Si hay más de una obra del mismo autor/a publicada el mismo año, se indicará con una letra redonda usto después del año, sin separación:

Duque, Eladio (2011a). The texture of discourse: Towards an outline af connectivity theory de Jan Renkema. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 45, 56-64.

Duque, Eladio (2011b). Integración de conocimiento en las relaciones de discurso. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 21. <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-11-duque.htm>

6.7. MÁS DE UNA OBRA DE UN AUTOR

Se escribirá en cada referencia los apellidos y nombre de los autores (y no se usarán guiones ni rayas o líneas) **sin abreviar el nombre**.

1. GENERAL CONSIDERATIONS. EDITORIAL POLICY

Culture, Language and Representation is a biannual scientific-academic publication devoted to research in the area of cultural, linguistic studies. Each issue addresses a spectrum of cultural representations in their diverse linguistic manifestations (social, political, educational, artistic, historical, and others), placing particular emphasis on innovative approaches.

Culture, Language and Representation aims to the spreading of relevant proposals for the international scientific community within the discipline of cultural, linguistic studies, for which it expresses its commitment to the publication of original contributions and high scientific content, following the global parameters of humanistic research.

Acceptance of articles for publication will be conditioned to the positive assessment of at least two external blind referees. The presentation of work for its evaluation implies that the material is not previously published and that it is not in the evaluation phase for another publication.

If an article already published in *Culture, Language and Representation* appears in another medium, it must mention *Culture, Language and Representation* as the original place of publication. For any questions about this matter, it is recommended to consult the publishing service at Universitat Jaume I.

2. MANUSCRIPT SUBMISSION

Contributions will be made electronically in WORD or RTF document.

2.1. ARTICLES

Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.

The proposal should include a title, an abstract of between 150 and 250 words and between four and eight keywords. All this information must be bilingual in its entirety, necessarily in English and in one of the other languages of the journal, i.e. Spanish or Catalan.

The structure of the abstract should include the following information: motivation, theoretical approach, methodology, results, discussion and conclusion.

The length of the manuscript should range between 7000 and 8000 words, including abstract and references.

Appendices (additional documentation that already exists independently of the text, and that is not part of it, which incorporates data or information strictly necessary for the understanding of the article) if any, they will be considered separately, and they cannot exceed five pages.

2.2. REVIEWS

Manuscripts must be in Spanish, Catalan or English.

Reviews will have 3-5 pages (900-1500 words approx.).

Reviews must include: full title of the book; the full names of the authors in the order in which they are cited in the book; Publication place; editorial; year of publication; total number of pages (e.g. XII + 234); ISBN; price (if known).

3. PERSONAL INFORMATION

Authors' personal and contact information will be introduced into the *Culture, Language and Representation* website application, but external referees will not have information on the authorship of articles and reviews. The following information is required: a) title;

b) authors' name and surname; c) affiliation; d) postal address; phone; email address, fax (optional).

4. FORMAT

Manuscripts must be written in Times New Roman type, size 12, single-spaced and justified.

Headings must have the following format:

1. HEADING IN BOLD CAPITALIZED

1.1. SUBHEADING IN SMALL CAPITALS

1.1.1. Smaller subheading in italics italics and bold type

The use of italics should be restricted, mainly to foreign words and expressions, and to highlighted terms. Likewise, titles of books and periodical publications (journals, newspapers, etc.) must appear in italics.

Bold type should only be used in titles or section headings, but not within the main body of the text. Similarly, the use of underlining should be avoided throughout the text.

Hyphens (-) should be used in compound expressions.

A closed-up en dash (–) should be used to indicate page ranges in bibliographical references and as a substitute for brackets, in which case they should be preceded and followed by a space.

References to notes should be inserted in the body of the text using the function provided for this purpose in the word processor. They should be superscript Arabic numerals, placed after any punctuation marks.

For notes, the Times New Roman type size 10 will be used. In no case will footnotes be used to accommodate bibliographic citations.

5. QUOTATIONS

Quoted fragments should be included in the main text and set between double quotation marks (" "). When quotation marks are required within quotation marks, the former should be single quotation marks: " ' ' ", when the quoted text does not exceed four lines.

Longer quotations (more than four lines) should be placed in a separate paragraph, without quotation marks or italics, but indented 1,25cm and with a smaller font size; alternatively, the passage should be clearly marked as a quotation. For quotations of four lines or higher, the text should be indented 1.25 cm, with no line separation from the previous paragraph, and a line separated from the next paragraph.

The system of abbreviated quotations will be used, incorporated in the body of the text, using the following format: Marqués (2016a: 32); (Solà, 2008: 115).

References to more than one author within a parenthesis must be separated by a semicolon and ordered chronologically.

Omissions should be indicated by ellipses between square brackets: [...].

Likewise, square brackets should also be used to mark any digressions or additions by the author who quotes: "The only empirical evidence found by researchers [prior to the 1950s] is that included in ...". Likewise, the author's comments within a quotation will be enclosed in square brackets.

Direct quotes in the text must be followed by their abbreviated bibliographical reference. References to longer quotations in a separate paragraph, however, should be placed before rather than after it so that they cannot be interpreted as being part of the quotation.

6. REFERENCES

The list of full references must appear at the end of the work, ordered alphabetically, and adjusted to the following APA criteria:

6.1. BOOKS

The city of publication will not be indicated, only the publisher.

Montoro del Arco, Esteban Tomás (2006). *Teoría fraseológica de las locuciones particulares. Las locuciones prepositivas, conjuntivas y marcadoras en español*. Peter Lang.

6.2. ELECTRONIC BOOKS

Sanz Gil, Mercedes (Ed.) (2022). *Estrategias lingüísticas para la sociedad multilingüe*. Octaedro. <https://doi.org/10.36006/16333>

6.3. ARTICLES IN JOURNALS

Navarro Ferrando, Ignasi (2017). Conceptual metaphor types in oncology. *Ibérica*, 34, 163-186.

6.4. PARTS, CHAPTERS... OF A COLLECTIVE BOOK

Martí-Contreras, Jorge (2022). La mediación lingüística en español para fines específicos: el ámbito de los negocios. En M.Sanz (Ed), *Estrategias lingüísticas para la sociedad multilingüe* (pp. 63-76). Octaedro. <https://doi.org/10.36006/16333>

6.5. IF THE AUTHORSHIP IS AWARDED TO AN INSTITUTION

Consejo de Europa (2001). Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación. Consejo de Europa.

6.6. YEAR

If there is more than one work by the same author published in the same year, it will be indicated with a round letter only after the year, without separation:

Duque, Eladio (2011a). The texture of discourse: Towards an outline of connectivity theory of Jan Renkema. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 45, 56-64.

Duque, Eladio (2011b). Integración de conocimiento en las relaciones de discurso. *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 21. <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-11-duque.htm>

6.7. MORE THAN ONE WORK BY THE SAME AUTHOR

The surnames and first of the first authors will be written in each reference (and no hyphens, dashes or lines will be used) without abbreviating the name.

CLR aparece indexada en / *CLR is currently indexed in*

SELLO DE CALIDAD FECYT-459/2023 (y Buenas Prácticas Editoriales de Igualdad de Género)

SJR (Q1 LITERATURA Y TEORÍA DE LA LITERATURA, Q1 ESTUDIOS CULTURALES Y Q2 LINGÜÍSTICA)

EMERGING SOURCES CITATION INDEX

ACADEMIC SEARCH PREMIER FRANCIS

FUENTE ACADEMICA PLUS

IBZ ONLINE

LINGUISTIC BIBLIOGRAPHY

MLA - MODERN LANGUAGE ASSOCIATION DATABASE

DOAJ

DIALNET

Evaluada en

DIRECTORY OF OPEN ACCES JOURNALS

ERIHPPLUS

LATINDEX, Catálogo v2.0 (2018 -)

CULTURA, LENGUAJE Y REPRESENTACIÓN

Revista de Estudios Interculturales de la Universitat Jaume I – Volumen 32 – Noviembre 2023

UJI UNIVERSITAT
JAUME I

7	Introducción / Introduction DANIEL ESCANDELL MONTIEL y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
	ARTÍCULOS / ARTICLES
13	La bifurcación de la identidad en la escritura femenina. Visibilizar para coeducar EVA ÁLVAREZ RAMOS
39	El Anti-autor como turista visual VICENTE JOSÉ BENET FERRANDO
55	Enric Marco: los avatares del impostor que retrató Javier Cercas DANIEL ESCANDELL MONTIEL
69	Posmemoria y autoficción en el documental español actual sobre la Guerra Civil y el franquismo IVÁN GÓMEZ GARCÍA
87	En el principio era la máscara. Análisis cuantitativo del uso de fragmentos en <i>Juan de Mairena</i> (1936) de Antonio Machado GUILLERMO GONZÁLEZ PASCUAL
103	«Identidad de marca» del Mircea Cărtărescu español MIHAI IACOB
117	Tras las huellas del «yo»: reescrituras autobiográficas en los manuscritos de Miguel Delibes MARÍA MARTÍNEZ DEYROS
131	Instagramers Z: bildung virtual, identidades lectoras y literacidad crítica en <i>Lola Vendetta</i> de Raquel Riba Rossy BELÉN MATEOS BLANCO
147	La voz interior y su relación cognitiva con la voz autorial en la narrativa contemporánea en español VICENTE-LUIS MORA
167	Borges y Bioy Casares: sus colaboraciones literarias a la luz de la estilometría CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
185	El autor como dispositivo de distinción: lógicas y paradojas del régimen de singularidad AINA PÉREZ FONTDEVILA
203	La cuestión de la autoría en las novelas de Miguel de Unamuno LIDIA SÁNCHEZ DE LAS CUEVAS
219	Detrás de máscaras y avatares: la voz encarnada y conectada de Remedios Zafra en sus textos ISABELLE TOUTON
237	AUTORES / AUTHORS
239	ESTADÍSTICAS / STATISTICS

ISSN: 1697-7750



9 771697 775007

Cultural Studies Journal of Universitat Jaume I – Volume 32 – November 2023

CULTURE, LANGUAGE & REPRESENTATION