



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE DOCTORADO
**“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

TESIS DOCTORAL

(Doctorado Europeo)

**“La teoría de la transducción literaria.
Hacia una teoría dialógica de la obra literaria”**

Doctorando:

David Martínez de Antón

Directores:

Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. D. Pablo Valdivia Martín

Madrid, noviembre de 2015



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

PROGRAMA DE DOCTORADO
**“LITERATURA EUROPEA: PERSPECTIVAS TEÓRICO-CRÍTICAS EN EL
ESTUDIO COMPARADO DE UN SISTEMA TRANSCULTURAL”**

TESIS DOCTORAL

(Doctorado Europeo)

**“La teoría de la transducción literaria.
Hacia una teoría dialógica de la obra literaria”**

Doctorando:

David Martínez de Antón

Directores:

Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. D. Pablo Valdivia Martín

Madrid, noviembre de 2015

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del Programa de Doctorado “Literatura europea: perspectivas teórico-críticas en el estudio comparado de un sistema transcultural, presenta el Licenciado David Martínez de Antón bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid; y del Doctor Pablo Valdivia Martín, Profesor Titular de la Universidad de Ámsterdam.

Madrid, noviembre de 2015.

A mis padres

Agradecimientos

Me gustaría agradecer esto a mis padres, por haberme inculcado el deseo de aprender y leer libros por encima de otros intereses en la vida, por enseñarme a ser humilde. A Regina, que siempre está, y ha sabido ayudarme cada vez que lo he necesitado. A José Manuel y a Helga, que siempre tienen tiempo para un café. Por supuesto, a Sara, sin cuya ayuda nada de esto sería posible y los días serían más tristes y las tardes más aburridas: en fin, la vida no sería vida sino tedio.

También querría agradecer a mis amigos –Carlos, Carlota, Aitor, David, Alejandro, Luis, Jorge, Daniel, Fabio– su paciencia, en unos casos, y su apoyo, en otros. Ya sabéis lo que os debo. A mis diferentes compañeros de departamento en función de los diferentes lugares donde he trabajado: siempre comprendieron y me animaron a no desistir.

No puedo olvidarme de cada uno de los maestros y profesores que he tenido a lo largo de mi andadura académica y vital: a todos ellos gracias por transmitir conocimientos con pasión; a los profesores del Colegio Miguel Hernández y del Instituto Severo Ochoa de Alcobendas, de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad Complutense: muchísimas gracias; no siempre supe aprender todo lo bien que hubiera debido, pero nunca es tarde. Gracias, también, a los trabajadores de la Biblioteca.

Por último, gracias a Tomás Albaladejo Mayordomo y a Pablo Valdivia Martín. Sin su guía, su paciencia para conmigo, sus indicaciones, su saber estar y hacer, este trabajo jamás hubiera llegado a ningún puerto. Suyos son, si los hay, los aciertos de este trabajo y míos los errores. Gracias por iluminar el camino.

A todos, para siempre, gracias.

Índice

Introducción.....	1
1.- Objeto de estudio y objetivos	1
2.- Estado de la cuestión.....	3
<i>Breve introducción al concepto "teoría de la transducción literaria"</i>	<i>3</i>
<i>Estado de la cuestión</i>	<i>4</i>
3.- Metodología y estructuras	8
4.- Originalidad.....	17
<u>Bloque I.- La teoría de la transducción literaria</u>	20
I.-La teoría de la transducción literaria	21
<u>I.I.- Transducciones en <i>Terra Nostra</i></u>	<u>38</u>
<i>Algunas precisiones</i>	<i>38</i>
<i>"Terra Nostra", localizaciones y estructura</i>	<i>38</i>
<i>Los personajes.....</i>	<i>52</i>
<i>El Barroco y la contraconquista.....</i>	<i>56</i>
<i>Contraescritura y lectura en contrapunto.....</i>	<i>58</i>
II.- El intérprete mediador	64
III.- La comunicación literaria. Un caso especial.....	92
<u>Bloque II.- Los caminos de la transducción</u>	123
IV.- La transtextualidad y la intertextualidad.....	124
<u>IV.I.- Transducciones architextuales del haiku en España.....</u>	<u>130</u>
<u>IV.II.- Un ejercicio crítico. La metaficción como transducción interna.....</u>	<u>141</u>
<u>IV.III.- <i>La bella durmiente</i>: dos versiones modernas: Iban Zaldúa y Quim Monzó</u>	<u>148</u>

V.- La ansiedad de la influencias	155
<u>V.I.- Brines, lector de Cernuda.....</u>	164
<u>V.II.- La ansiedad de la influencia en <i>El otro</i> de Miguel de Unamuno.....</u>	176
VI.- Semiótica	184
<u>VI.I.- Transducciones en el ciclo poético <i>Bronwyn</i> de J.E. Cirlot</u>	195
<u>VI.II.- Fantomas y Cortázar en el tribunal Rusell</u>	205
<u>Bloque III.- El diálogo abierto de la literatura.....</u>	218
VII.- Las cadenas de transmisión.....	219
VIII.- La teoría de la transducción rizomática	249
IX.- La teoría de los mundos posibles.....	278
<u>IX.I.- Una excursión por la selva torrentina</u>	292
<u>IX.II.- <i>Ardor con ardor se apaga: El Don Juan a escena</i>.....</u>	300
Conclusiones	310
Conclusions	317
Resumen	324
Abstract	335
Bibliografía	345

La teoría de la transducción literaria.
Hacia una teoría dialógica de la obra literaria

Introducción

1.- Objeto de estudio y objetivos

El objeto de estudio de este trabajo es doble: investigar y profundizar en la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel (Doležel, 1997; 2000; 2002); y realizar una serie de estudios prácticos de este concepto en la literatura española e hispanoamericana, en obras de distinta adscripción genérica y de diferentes épocas. De este modo, los objetivos generales son los que siguen:

- i) Desarrollar y comparar la teoría de la transducción literaria en el marco de las teorías literarias del siglo XX.
- ii) Estudiar las relaciones interoperísticas de obras literarias españolas e hispanoamericanas y explicar las relaciones de interdependencia que la literatura establece con diferentes manifestaciones artísticas.

Estos dos grandes objetivos pueden desglosarse en los siguientes objetivos específicos:

- a) Explicar la teoría de la transducción literaria.
- b) Explicar la función del intérprete-mediador y su importancia en la teoría de la transducción literaria.
- c) Especificar las características especiales de la comunicación literaria a través de textos teóricos y textos literarios.
- d) Relacionar la teoría de la transducción literaria con conceptos claves del estudio de las relaciones interoperísticas tales como la transtextualidad, intertextualidad y ansiedad de la influencia.
- e) Relacionar la teoría de la transducción literaria con la semiótica y la semiología – estudio del signo –.
- f) Desarrollar el concepto de cadenas de transmisión.
- g) Estudiar la transducción rizomática.
- h) Explicar la relación de la teoría de la transducción literaria con la teoría de los mundos posibles y su transmisión a través de diferentes obras literarias.
- i) Estudiar la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes como ejemplo de transducciones relativas a la transferencia intercultural y tradición literaria.
- j) Estudiar la adaptación de la tragedia *Numancia* de Miguel de Cervantes realizada por Rafael Alberti.

- k) Explicar la relación entre las *Soledades* de Luis de Góngora con la *Soledad III* de Rafael Alberti.
- l) Explicar la metatextualidad en el cuento de Cortázar *Continuidad de los parques*.
- m) Estudiar dos versiones del cuento de la bella durmiente realizadas por Iban Zaldúa y Quim Monzón como ejemplo de transtextualidad.
- n) Explicar el uso del haiku en la literatura española como architexto.
- o) Relacionar la obra de Cernuda y Brines a la luz de la teoría de la ansiedad de la influencia.
- p) Realizar una crítica a los estudios realizados a la obra teatral *El otro* de Miguel de Unamuno.
- q) Estudiar las relaciones del cómic y la novela en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Cortázar.
- r) Estudiar las relaciones entre *El celoso extremeño*, *El sí de las niñas* y *La zapatera prodigiosa* como ejemplo de cadena de transmisión.
- s) Estudiar la utilización del pasado en las novelas de Gonzalo Torrente Ballester combinando la teoría de la transducción literaria y la teoría de los mundos posibles —esencialmente en *Dafne y ensueños* y, desde ahí, mencionar *La isla de los jacintos cortados*, *Fragmentos de apocalipsis*, *La saga/fuga de J.B.*—.

Puede observarse que los objetivos del *a)* al *h)* corresponden a una serie de desarrollos teóricos de la teoría de la transducción literaria, bien tratando de explicarla o bien relacionándola con otros desarrollos teóricos con los que comparte campo de estudio; mientras que los objetivos del *i)* al *s)* suponen el estudio de obras literarias de la tradición hispanoamericana de distinta adscripción genérica y temporal. Este trabajo representa, en este caso, el primer intento de relacionar la teoría de la transducción literaria y el estudio de obras literarias españolas e hispanoamericanas

2.- Estado de la cuestión

Breve introducción al concepto “teoría de la transducción literaria”

Lubomir Doležel¹ desarrolla la teoría de la transducción literaria por primera vez en el artículo titulado *Semiotics of Literary Communication* (Doležel, 1986; 2002)² aparecido en la revista italiana *Strumenti Critici* en 1986. Ese mismo texto, con ligeras variaciones, será publicado en *Occidental Poetics* (Doležel, 1990; 1997) hacia las páginas finales (Doležel, 1997: 207-237). En ambos textos la teoría de la transducción literaria se formula en el contexto de las aportaciones de la semiótica de la Escuela de Praga. Doležel volvería a tratar la teoría de la transducción literaria en *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (Doležel, 1998; 1999). En esta ocasión, hace uso de la teoría de la transducción literaria para estudiar la reelaboración que algunas novelas contemporáneas hacen de los mundos ficcionales de obras previas en el tiempo, en el contexto de la teoría de los mundos posibles (Doležel, 1999: 279-316).

La teoría de la transducción literaria se centra en el estudio de la transformación y transmisión de todos o alguno de los elementos constituyentes de una obra literaria en otra. Para que esto pueda suceder es preciso no considerar al texto literario como una obra arquitectónica inmutable en el tiempo y cuya interpretación está fijada por lecturas previas, sino como un objeto semióticamente fértil (Doležel, 1997: 231), característica que sólo preserva mientras está activamente incluida en los procesos de interpretación y recepción. Simultáneamente, hay que comprender que la recepción de la obra de arte, de acuerdo a la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel, no termina con la lectura que, lejos de ser una actividad pasiva, exige una reelaboración activa por parte del receptor (Doležel, 1997: 231) y puede prolongarse en otro texto dando origen a un proceso de transducción. La suma de estos acontecimientos en una serie de obras interrelacionadas recibe el nombre de *cadena de transmisión* (Doležel, 1997: 230); redes con las que podemos representar las relaciones de interdependencia no sólo de las obras literarias, sino también de las relaciones de éstas con otras formas y disciplinas artísticas.

¹ Para una revisión más profunda de las aportaciones teóricas de Doležel ver Gorman (1998).

² En este párrafo me refiero a la edición original en el cuerpo de texto con el fin de establecer una cronología de las publicaciones del autor relacionadas con la teoría de la transducción literaria. Las páginas citadas pertenecen a la edición española.

Por lo tanto, la teoría de la transducción literaria puede ocuparse del estudio de la tradición literaria, la intertextualidad, la influencia, la transferencia intercultural, la incorporación de un texto literario en otro texto, las transformaciones de un género en otro, la traducción a lenguas extranjeras, la crítica literaria, las adaptaciones literarias, teoría e historia literaria, formación literaria (Doležel, 1997: 231-2) y otras: todas aquellas que supongan la transmisión de un texto literario o de algunas de sus partes a través de un segundo texto; es decir, transferencia y transformación (Albaladejo, 1998: 31).

Estado de la cuestión

El concepto de transducción ha tenido una fortuna diversa en la investigación literaria. Con frecuencia, el lugar de la crítica que podría llenar está ya inevitablemente ocupado por la *intertextualidad* de Julia Kristeva (1981: 66-69), o la *transtextualidad* de Genette (1989: 9-17) e, incluso, *la ansiedad de la influencia* de Harold Bloom (2009).

Kristeva había definido el “espacio intertextual” como «un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto» de modo que «el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto» (1981: 67); es decir: se trata de la presencia efectiva de un texto en otro entre los que Kristeva distingue «tres tipos de conexiones que vinculan los fragmentos de las *Poesías* a los textos concretos y casi citados de autores anteriores» (1981: 67). Estas conexiones pueden ser: negación total, negación simétrica o negación parcial en función de la relación del texto resultante con el texto referencial (Kristeva, 1981: 68-69).

A su vez, Genette define la transtextualidad como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (1989: 9) e indica cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, definida «de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989: 10); la paratextualidad es la relación que guarda una obra literaria con los elementos tales como «título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta» (1989: 11); la metatextualidad «es la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite,

sin nombrarlo» (1989: 13); la cuarta relación es la hipertextualidad entendida como «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (1989: 14); y por último la architextualidad, que podría ser comprendida como «una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica» (1989: 13), que sugiere una cierta relación formal –de géneros y subgéneros literarios aceptados– de un texto con sus precursores en la forma de «títulos, [...] o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro» (1989: 13).

La otra gran teoría que comparte campo de acción con la teoría de la transducción literaria es *La ansiedad de la influencia* de Harold Bloom (2009). Esta se basa en el equívoco poético o *misreading* (Bloom, 2009: 87) del poeta posterior hacia la escritura del precursor, de modo que pueda producirse una nueva obra literaria a partir de una lectura *forzada*. Esto resulta especialmente relevante para nosotros, como veremos más adelante –en el capítulo II dedicado al intérprete-mediador y en el capítulo V, específicamente dedicado a la ansiedad de la influencia– por el componente interpretativo que Bloom añade, ya que «la ansiedad de la influencia *es el resultado de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré “equívoco poético”*» (2009: 26). Bloom distingue diversos tipos de malinterpretaciones poéticas con una serie de términos extraídos del acervo de la cultura occidental: *clinamen, tessera, kenosis, demonización, askesis* y *apophrades* (2009: 63-64).

No obstante, la teoría de la transducción literaria puede llegar a acaparar para sí las aportaciones de la intertextualidad de Kristeva, de la transtextualidad de Genette –que ya contiene a la intertextualidad–, y de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom, asumiéndolas con el fin de sumar herramientas metodológicas para su aparato crítico, conteniéndolas porque creemos que señala relaciones textuales desde el punto de vista comunicativo con un campo de acción relativamente mayor y capaz de añadir el componente interpretativo ligado a la transformación con transferencia. De hecho, el mismo Gérard Genette ha hecho notar las connivencias entre su propia propuesta teórica y la de Julia Kristeva al identificar la primera de sus relaciones transtextuales «con el nombre de *intertextualidad*» y reconocer que «esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico» (Genette, 1989: 10). El mismo Genette relaciona también su obra con la de Harold Bloom: «Las investigaciones de H. Bloom sobre los

mecanismos de la influencia, aunque desde una perspectiva muy diferente, se centran sobre el mismo tipo de interferencias, más intertextuales que hipertextuales» (Genette, 1989: 11). Hace falta, pues, entrelazar estos sistemas teóricos con la teoría de la transducción literaria. Algo que, además, el propio Doležel propone (1999: 279-283).

En el ámbito de la crítica literaria española, el concepto de la teoría de la transducción literaria es bien conocido. José María Pozuelo Yvancos se hace eco de la transducción en su libro *Teoría del Lenguaje Literario* (1994: 71 y ss.), y cita el artículo de Doležel publicado en la revista italiana *Strumenti Critici* (1986). Sitúa el concepto de transducción en un capítulo dedicado a la transición entre Poéticas textuales y Pragmática literaria. Señala la doble función de la transducción: transformación y transferencia.

Especial atención le han dedicado a la transducción profesores e investigadores de la Universidad de Oviedo. Entre ellos, la más destacada es María del Carmen Bobes Naves (2002, 2006), con una serie de artículos dedicados a la transducción como elemento perteneciente a la representación de los textos en el teatro, considerando la adaptación del texto a la representación como una importante parte de la transducción. En su libro titulado *Semiología de la obra dramática* le dedica un apartado a la transducción (Bobes Naves, 1997: 230-236). Bobes Naves se centra en la transducción que supone llevar un texto artístico a la representación real y efectiva por parte de los actores y directores de teatro.

Jesús G. Maestro ha estudiado las relaciones entre transducción y pragmática literaria en su tesis doctoral titulada *La expresión dialógica en el discurso lírico* (1994). En su caso, utiliza la transducción como fenómeno comunicativo para analizar la poesía de Miguel de Unamuno. Merece especial atención la articulación de la hermenéutica con la teoría de la transducción. Con cierta posterioridad, Jesús G. Maestro ha seguido la senda de María del Carmen Bobes Naves investigando la puesta en escena teatral desde la teoría de la transducción en el artículo *Lingüística y poética de la transducción teatral* (1996). También ha sido el encargado de editar y escribir la introducción del libro *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (2002) en el que aparece la única traducción al castellano del texto de Lubomir Doležel publicado en *Strumenti Critici* en 1986.

También en la universidad de Oviedo, Rosana Llanos López e Ismael Piñera Tarque han reflexionado en torno a la transducción en un artículo titulado *Transducción dramática y transducción fílmica* (2002), recogiendo las investigaciones de los autores previamente mencionados: de Jesús G. Maestro (1994) los conceptos *transducción metatextual* –crítica, teoría, historia y formación literaria– y *transducción hipertextual* –en el campo semántico de la *transtextualidad* de Genette–. Asimismo, establecen una clasificación diferenciando entre *transducción hermenéutica* (Llanos López y Piñera Tarque; 2002: 383) –para aquellas relaciones en las que un mensaje secundario no artístico interpreta un mensaje artístico previo– y *transducción artística* –aquella que afecta a una obra de arte, literaria o no–. Tal como hemos entendido el proceso de transducción, como transformación y transferencia, consideramos que toda transducción es hermenéutica, puesto que en toda transformación y transmisión hay interpretación. En cuanto a la transducción artística, preferimos llamarla transducción intersemiótica –tomando el concepto de la traducción intersemiótica de Jakobson, como veremos en el capítulo II–, es decir, transducción artística parece poco preciso al señalar aquellas transformaciones y transmisiones que cambian el canal de la comunicación, ya que puede haber otras transducciones, también artísticas, que no transformen el medio por el que se difunden. Llanos López y Piñera Tarque señalan acertadamente los conceptos de *transducción genérica* (2002: 383) –aquellos casos en los que se da una filiación genérica– y *lingüística* (2002: 384) –la traducción³, propiamente dicha–.

Raúl Urbina Fonturbel (2001) distingue dos maneras de la introducción del concepto de transducción en España. Una de ellas, es siguiendo el artículo de Albaladejo (1998) que utilizaremos en el capítulo II, fenómeno de transducción interpretativa. El otro tratamiento que ha recibido la transducción se debe a Izquierdo Arroyo (1980), que realizó sus investigaciones en torno a la transducción antes que Doležel, pero con un sentido diferente. Urbina Fonturbel señala: «El primer proceso de Transducción natural de la transducción literaria es el que opera en el proceso de transmisión de la realidad a la literatura en el marco de la semántica ficcional» (2001: 68-69), «Otra aproximación posible a la transducción natural sería el proceso que opera desde el lenguaje estándar a la Literatura» (2001: 71), diferenciando transducción teórica «que tiene como meta el modelo de comunicación y que pone en tela de juicio la transparencia de la comunicación lingüística y literaria en contraste con los procesos de

³ Parece que uno de los pocos acuerdos alcanzados en torno a la nomenclatura de los fenómenos que explica la transducción es precisamente la traducción como transducción lingüística.

interpretación mecánica» de transducción natural «que convierte y transforma elementos de la realidad en materia literaria» (2001: 78). Hoy en día, quizás habría que añadir algunos otros usos de la transducción, ya que, como hemos visto, aparecen conceptos tales como transducción fílmica, dramática, etc.

También Cuesta Abad (1990: 114-118) se fija tempranamente en el concepto de la transducción literaria, si bien a propósito de los problemas de traducción y adaptación literaria (Cuesta Abad, 1990: 115-116).

Nosotros hemos seguido las aportaciones que Tomás Albaladejo (1998, 2005) realiza a la teoría de la transducción porque incorpora al intérprete-mediador, uno de los pilares de esta tesis y clave tanto en la transformación como en la transmisión de los elementos transducidos y al que le dedicaremos el capítulo II. Albaladejo (1998) coadyuva diferentes teorías, como veremos, y el intérprete-mediador se torna una figura fundamental para explicar la doble función de recepción y producción que realiza en la transducción de textos. A su vez, el artículo de Albaladejo (2005) es un estudio de las distintas transducciones presentes en la obra de Vila-Matas y de cómo éstas cobran tremenda importancia para la creación del autor catalán.

3.- Metodología y estructura

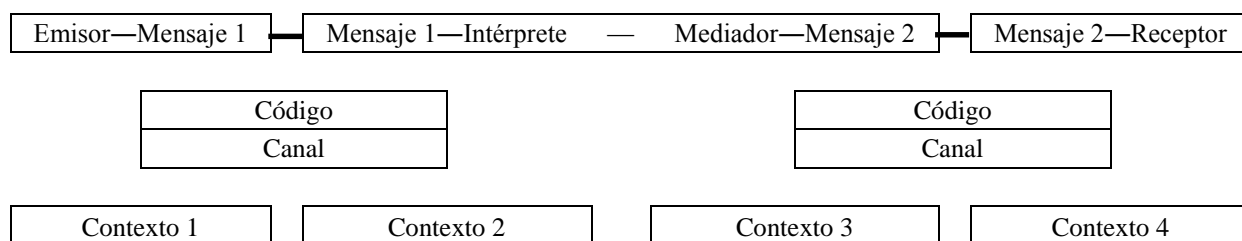
La metodología utilizada está estructuralmente organizada en zigzag, tal y como propone Doležel⁴. De este modo, a cada exposición teórica le seguirá el estudio de un caso práctico. Este procedimiento facilitará que podamos observar «los fenómenos literarios desde una doble perspectiva: como elementos individuales de una obra literaria y como elementos universales de una teoría sistemática» (Doležel, 1999: 11).

A pesar de la brevedad de la teoría de la transducción literaria en la exposición y argumentación de Doležel, es necesario organizar temáticamente los diferentes capítulos debido a la amplitud de horizontes de los mismos, y, a la vez, buscar una serie de elementos cohesionadores y que sirvan de hilo argumentativo y discursivo. Por esta razón, la tesis está organizada en tres grandes bloques que responden al esquema de la

⁴ «Al menos desde el Romanticismo el estudio de la literatura se ha enfrentado a un desafío fundamental: cómo combinar la investigación “nomotética” con la “ideográfica”, cómo perseguir de manera conjunta la teoría abstracta y el análisis textual concreto. El método en zigzag, puesto en marcha por primera vez por Wilhelm von Humboldt en su monografía sobre *Hermann und Dorothea* (1799) de Goethe y popularizado por Roland Barthes en su estudio de Balzac, “*Sarrasine*” (1970), responde a este desafío: los conceptos de una teoría se ponen a prueba en el análisis textual y, a su vez, el análisis inspira nuevos desarrollos en el plano de la teoría» (Doležel, 1999: 11).

comunicación literaria y a las conclusiones que pueden extraerse del mismo. De este modo, el esquema – desarrollado y explicado a lo largo de los Capítulos I y II – podría ser el siguiente:

Figura 1



Los bloques de contenidos son los siguientes:

- Bloque I. La teoría de la transducción literaria. En este bloque se sientan las bases teóricas de lo que será el resto del trabajo. Por ello, atenderemos a las propuestas de Doležel (1998; 1999; 2002) y Albaladejo (1998), entre otros. La relación que este bloque guarda con la *Figura 1* es la presentación, explicación y desarrollo de la misma figura; y las implicaciones que esta concepción tiene para la comunicación literaria. Por lo tanto, en el capítulo I, presentaremos la teoría de la transducción literaria de Doležel; en el capítulo II estudiaremos el intérprete-mediador de Albaladejo; y en el capítulo III realizaremos algunas consideraciones sobre las características especiales de la comunicación literaria reflexionando desde textos literarios.
- Bloque II. Los caminos de la transducción. El intérprete-mediador actúa sobre el mensaje 1 y lo transforma y produce el mensaje 2. En función de en qué lugar del esquema realice su actividad interpretativa y mediadora, el segundo texto será de una naturaleza u otra. De este modo, si su actividad se centra en los mensajes, estudiaremos la *transtextualidad e intertextualidad* –capítulo IV–; si se centra en la relación de dependencia que puede tener respecto del primer emisor, se tratará de la *ansiedad de la influencia* –capítulo V–; en cambio, si produce una transformación del canal o un caso de *semiosis ilimitada*, se trata del capítulo VI –Semiótica y Semiología–.
- Bloque III: El diálogo abierto de la literatura. Una vez sentadas las bases de la transducción y vistos los caminos a través de los cuáles puede producirse, es preciso analizar las conclusiones. Hasta este momento, hemos visto

relaciones entre una y otra obra. Cuando esta se prolonga, se trata de una cadena de transmisión –capítulo VII–. Hay que estudiar también cómo afecta la obra transducida al sentido de la obra previa –capítulo VIII–. Y, por último, el lugar de la teoría de los mundos posibles entre las obras transducidas.

Veamos ahora la *Figura 2*, un cuadro ilustrativo de las obras estudiadas en cada capítulo al que le seguirá una explicación de cada uno:

Figura 2

Bloque

I. La teoría de la transducción literaria

II. Los caminos de la transducción

III. El diálogo abierto de la literatura

Capítulo

		1	2	3	4	5	6	7	8	9
		La teoría de la transducción literaria	El intérprete-mediador.	La comunicación literaria. Un caso especial.	Transtextualidad e intertextualidad.	La ansiedad de la influencia.	Semiótica y semiología	Las cadenas de transmisión.	La transducción rizomática.	La teoría de los mundos posibles
Género Literario	Lírico		<i>Soledades</i>	<i>Desde la torre Égloga III</i>	<i>Haiku en España</i>	<i>Cernuda – Brines</i>	<i>Bronwyn</i>			
	Dramático		<i>Numancia</i>			<i>El otro</i>		<i>El sí de las niñas / La zapatera prodigiosa</i>		<i>Ardor con ardor se apaga</i>
	Narrativo	<i>Terra Nostra</i>			<i>La bella durmiente / Continuidad de los parques</i>		<i>Fantomas contra los vampiros multinacionales</i>	<i>El celoso extremeño</i>	<i>Borges</i>	<i>Torrente Ballester</i>

No es posible explicar lo que se realizará en cada capítulo mediante el cuadro ni poner la referencia completa de las obras estudiadas, algo que se realizará de inmediato. No obstante, la *Figura 2* demuestra la vocación de atender a diferentes géneros literarios pertenecientes a diferentes épocas y trata de dar una idea de compensación en cuanto a la atención dispensada a cada género: hay cinco estudios relativos al género lírico; cuatro estudios vinculados al género dramático, aunque en realidad son más –puesto que de la *Numancia* se estudian dos versiones de Alberti y en el capítulo VII se hace referencia a *El sí de las niñas*, *El celoso extremeño* y *La zapatera prodigiosa*–; y seis estudios del género narrativo.

El capítulo I, como ya hemos adelantado, se titula *La teoría de la transducción literaria*, exactamente igual que el Bloque I, al que pertenece. Hemos indicado previamente que prestaremos atención a las obras en las que Doležel desarrolla la teoría de la transducción literaria (1997; 1999; 2002). Para estudiar las diferentes formas de transducción literaria, tales como «la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural, [...] incorporación de un texto literario [...] a otro texto, la transformación de un género en otro [...], la traducción a otras lenguas, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc.» (Doležel, 1997: 231-2; 2002: 202) hemos acudido a la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1985), un autor que ha reflexionado activamente en torno al problema de la tradición literaria y la transferencia intercultural en los ensayos titulados *El espejo enterrado* (2009), *Cervantes o la crítica de la lectura* (1994), *Geografía de la novela* (1993), *La gran novela latinoamericana* (2011), *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Valiente Mundo Nuevo* (1990). Ninguna otra novela se antoja mejor puesto que en *Terra Nostra* (Fuentes, 1985) y toda la obra ensayística de Fuentes se manifiesta la hibridación cultural propia de las herencias precolombinas e hispánicas, y en ella aparecen ejemplos claros de lo que María José Vega ha llamado *contraescritura* (2003: 234-45) y, de otro modo, Lezama Lima *contraconquista* al tratar el barroco en *La expresión americana* (2005: 89-119).

El capítulo II, titulado *El intérprete-mediador*, se centra en el artículo de Tomás Albaladejo *Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria* (1998). Si la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel es el pilar sobre el que se sostiene este trabajo, la aportación de Albaladejo en este artículo representa un segundo pilar no menos importante, ya que seguimos todos sus pasos y tratamos de ejemplificar sus hallazgos. Es en este artículo en el que se presenta y

explica la doble función del intérprete-mediador: es el primer receptor, que, al interpretar de forma activa el primer mensaje, y si se dan una serie de condiciones –como la interpretación en función reproductiva o representativa (Betti, 1975: 40-55)–, produce un segundo mensaje que tiene algún tipo de relación con el primero. Por lo tanto, la clase del texto dependerá de la proximidad o lejanía del texto resultado con el primer mensaje y de la existencia de mayor o menor construcción textual y referencial por parte del intérprete-mediador. De este modo, podemos explicar los textos resultantes en situaciones tales como la ecdótica o anotación literaria, la adaptación literaria y la crítica literaria. Para estudiar la adaptación literaria, atenderemos a las dos versiones de *Numancia* de Rafael Alberti (1975) –1937 en Madrid y 1942 en Buenos Aires–, y estudiaremos su relación con la *Numancia* de Miguel de Cervantes (1995). Los artículos de Gagen (2008), García-Martín (2009) y Rubio (1999), entre otros, guiarán esta aproximación. Además de esto, el poema *Soledad III. Paráfrasis incompleta* de Rafael Alberti publicado en *Cal y Canto* (1981) ofrece una oportunidad inestimable para estudiar la creación de un nuevo texto literario a partir de las *Soledades* de Góngora. Además, las ediciones de las *Soledades* de Robert Jammes (1994) y Dámaso Alonso (1956) ofrecerán un excelente ejemplo de *enarratio poeamarum* y estudio crítico de la obra de Góngora. Para las relaciones entre Góngora y Alberti, el artículo de Pérez Bazo (1998), entre otros.

En el último capítulo del I Bloque, titulado *La comunicación literaria. Un caso especial*, volveremos a Doležel (1997, 2002) y desarrollaremos las características propias y exclusivas de la comunicación literaria. Comenzaremos por Platón y comentaremos algunos diálogos –*Fedro* especialmente, aunque también mencionaremos el *Ión* y el *Banquete*–, para lo cual nos apoyaremos en textos de Derrida (2007), Jaeger (2006) y Steiner (2011). La cultura oral y la cultura escrita se enfrentan en estos diálogos platónicos y la percepción sobre los textos se transforma en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, que estudiaremos con detalle. Para ello, nos apoyaremos en la edición de Rivers (2001) y los textos de Canavaggio (1994) y Maier-Troxler (2009). Este texto de Garcilaso representa la toma de conciencia de la importancia de su propia obra, frente al aparente rechazo del texto ejercido por Platón. A continuación, analizaremos el soneto *Desde la torre* de Quevedo para, culminando el ejercicio lógico, ver la percepción de la lectura a través de un poeta. Para ello, fijaremos la mirada en el libro de Roger Chartier *Escuchar a los muertos con los ojos* (2008) y en *La poética de*

la lectura en Quevedo (2007) de Darío Villanueva. También consideraremos las investigaciones de Carreira (1997), Sánchez M. de Pinillos (2010) y López Grigera (1987). La idea de este capítulo es asistir al acontecimiento de la lectura desde la perspectiva del texto, del autor y del lector y creemos que los textos mencionados de Platón, Garcilaso y Quevedo responden a estas necesidades.

Hemos mencionado al describir el Bloque II que en él trataremos los caminos de la transducción, es decir, dónde se manifiesta con mayor intensidad la actividad del intérprete-mediador en el momento de realizar un texto transducido. El capítulo IV se titula *Transtextualidad e intertextualidad* porque prestamos atención a Kristeva (1981) y Genette (1989) y tratamos de combinar su terminología con la teoría de la transducción literaria. En este capítulo, nos importan las relaciones que pueden establecerse directamente entre los textos, ya sea consigo mismos a través de la metatextualidad, para lo cual estudiaremos el relato *Continuidad de los parques* de Cortázar (2007); a través de la utilización de un género como architexto –invitación a una forma– ya sea por novedad exótica –en el caso del haiku, magníficamente estudiado por Aullón de Haro (2002)– o por tradición; o con las versiones de textos literarios previos, como lo son los hipertextos *La bella durmiente* de Iban Zaldúa (2005: 26-29) y Quim Monzó (2005: 115-116).

La siguiente conexión que puede manifestarse, siguiendo el esquema comunicativo de la *Figura 1*, a través del intérprete-mediador, es aquella en la que se establece una “deuda” del segundo escritor con respecto al primero. Esto ha sido estudiado por Harold Bloom (2009), como hemos señalado previamente, y ocupará el capítulo V del trabajo. Con el fin de ejemplificar y cuestionar estos casos de dependencia, estudiaremos la relación entre Brines (2006, 2011) y Cernuda (2005), prestando atención a García Cueto (2011), pero sobre todo descubriremos a Brines (2006) como lector de Cernuda dando las claves de su propia obra. Después de esto, realizaremos un estudio crítico de la recepción de la obra teatral de Unamuno *El otro* (1969) a través de los estudios de Biggane (2000), Gullón (1965), Lázaro Carreter (1956) y Navajas (1988), ya que como hace notar Biggane con frecuencia la crítica se ha detenido en el estudio de las influencias sobre esta obra de Unamuno sin llegar a estudiar la obra en sí.

El último capítulo del II Bloque está dedicado a estudios de Semiótica y Semiología. La teoría de la transducción literaria se fundamenta en la Escuela de Praga (Doležel, 1997; 2002), que también es conocida como el estructuralismo de la Escuela de Praga (Steiner, 1982a; 1982b) y tiene continuidad en la escuela estructuralista francesa, que a su vez, hunde sus raíces en el mismo autor que los componentes de la Escuela de Praga, Ferdinand de Saussure, de ahí la dubitación terminológica entre semiótica y semiología. Prestaremos atención a Roland Barthes (2009b) y a Umberto Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2011b; 2012; 2013) principalmente para desarrollar las implicaciones de la teoría de la transducción literaria en el contexto de la semiótica y la semiología. En cuanto a los estudios críticos de este capítulo, nos detendremos en primer lugar en el ciclo poético *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot (2001), que es un ejemplo de confluencia de tradiciones y transducciones de diversos orígenes en la producción de un texto lírico. A continuación, estudiaremos el cómic en la novela en el ejemplo de *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar (1975), como ejemplo de la mezcla de lenguajes en la creación literaria, siguiendo principalmente a Dávila (2008) y Peris Blanes (2012).

Una vez explicada la transducción literaria –Bloque I– y los medios a través de los cuales puede producirse –Bloque II–, debemos considerar las consecuencias que pueden alcanzarse. Por este motivo, el Bloque III se titula *El diálogo abierto de la literatura*.

El capítulo VII, primero de este bloque, está dedicado a la explicación de las cadenas de transmisión. Este fenómeno se produce cuando un intérprete-mediador actúa sobre un texto produciendo otro, y éste último es recibido por alguien que observa la fertilidad semiótica del texto producido por el intérprete-mediador, y actúa con las mismas funciones y produce un texto nuevo y diferente del anterior, reproduciéndose este esquema tantas veces como sea posible a lo largo del tiempo. Esto plantea una serie de cuestiones: ¿Qué sucede para que un texto sea leído y transducido a través de los tiempos? ¿Y para que una cadena de transmisión se suspenda? Para tratar de explicarlo, estudiaremos la relación que puede establecerse entre la novela ejemplar *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes (2002), *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín (2002) y *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca (1985). Estas obras tratan el tema del matrimonio de conveniencia. Sin embargo, este asunto parece haber desaparecido de la literatura contemporánea en español y, a pesar de que la respuesta a

esta cuestión pueda parecer evidente, implica una serie de transformaciones sociales en el público lector que guardan la clave de la fertilidad semiótica de los textos literarios.

En el capítulo VIII, titulado *Las transformaciones del sentido*, intentaremos explicar cómo las obras previas en el tiempo se ven afectadas por las elecciones de los autores posteriores al tomarlas como referente, es decir, la elección de una obra como precursora puede significar tanto que se revalorice como que desaparezca o su lectura se dificulte sensiblemente. Por esta razón, acudiremos al libro *El marxismo y la filosofía del lenguaje* de Voloshinov (1992) e introduciremos el término *rizoma* de Deleuze y Guattari (2008), tratando de dar cuenta de las especiales características de las relaciones interoperísticas que no tienen por qué organizarse de manera arborescente. Para conformar esta argumentación, acudiremos al conocido relato de Borges (2003) *Pierre Ménard, autor del Quijote*, entre otros textos del mismo autor. La atención prestada al relato de Jorge Luis Borges se justifica por el doble juego presente en él: el de Borges con Cervantes, y a la vez con la literatura. Por lo tanto, se trata de cuestionar que la dirección de las transducciones sea en un sentido exclusivamente de ida, cuando en realidad, como estamos viendo, los lectores participan de una recepción activa en la que deben interpretar y actualizar el sentido de las obras.

El último capítulo de este bloque está dedicado a las relaciones que se pueden establecer entre la teoría de la transducción literaria y la teoría de los mundos posibles. Por ello se titula *La teoría de los mundos posibles* y los referentes bibliográficos son en esa dirección: además de Doležel (1999; 2010), consideraremos Albaladejo (1986; 1992), Garrido Domínguez (2007) y Rodríguez Pequeño (2008). En este caso, se trata de hacer una aproximación de la teoría de los mundos posibles a la teoría de la transducción literaria, es decir, ¿qué sucede cuando una obra literaria se basa en el mundo ficcional creado por una obra previa? ¿Qué ocurre cuando en una novela aparece una reinterpretación del pasado, o un pasado alternativo, ficcional? O, como en el caso del estudio práctico del capítulo I, ¿qué es lo que hace posible que a una obra literaria le esté permitido volver a escribir la historia de la literatura en esa lengua y se pretende forzar una interpretación contraria a las aceptadas y propagadas por un sector ideológico de los hablantes de una lengua? Estas son las preguntas que trataremos de responder de dos modos: realizando un estudio crítico y comparativo de la identidad española en *Ardor con ardor se apaga* de José Ricardo Morales (1987) –a través de Valdivia (2011; 2013; 2014) y Godoy (2001); y estudiando las entradas en la ficción del narrador de la

novela *Dafne y ensueños* de Torrente Ballester (1998a), una estrategia que reitera con otros fines (1993, 1998b, 1998c).

Por último, las conclusiones de la investigación se desarrollan en el apartado del mismo título. De modo que en esta última parte del trabajo analizaremos los éxitos alcanzados, las dificultades encontradas y los posibles senderos por los que podrían discurrir próximos estudios. A la vez, cuestionaremos el papel que la transducción literaria puede tener tanto para la creación como para la interpretación de nuevas obras literarias y artísticas en el futuro, en el que la mezcla de lenguajes y soportes se antoja, más que una elección, una necesidad.

4.- Originalidad

Creemos que es preciso establecer una cierta continuidad teórica en los diferentes acercamientos que la intertextualidad, la transtextualidad, la ansiedad de la influencia y la transducción habían tenido como elementos del acervo terminológico de la teoría y crítica literaria. A la vez, echábamos en falta un estudio sistemático de las relaciones interoperísticas, algo que Lubomir Doležel podría haber llevado a cabo en el caso de desarrollar más la teoría de la transducción literaria. Sin embargo, el investigador checo se limita, después de haber realizado toda la propuesta teórica, a mencionar una serie de usos posibles y a efectuar tres estudios prácticos: la adaptación literaria, la crítica literaria y la transducción de los mundos ficcionales. Por esta razón, y guiados por el artículo citado de Albaladejo (1998), las pistas mencionadas de Genette y las de Cuesta Abad⁵ (1997: 206), decidimos relacionar la teoría de la transducción literaria con la transtextualidad y la ansiedad de la influencia, y buscar con esto confluencia teórica en lugar de ofrecer el descubrimiento de un campo nuevo tal vez inexistente. De este modo, este trabajo de investigación intenta convertir a la teoría de la transducción literaria como el contexto perfecto para albergar los hallazgos de Harold Bloom, Julia Kristeva y Gérard Genette. Se ha señalado y se verá a lo largo del siguiente capítulo que la teoría de la transducción literaria hunde sus raíces en la Escuela de Praga, la que, a su vez, es deudora del Formalismo Ruso y precursora de, aunque ensombrecida por, el estructuralismo francés de los años 60, quien a su vez es el “padre” de la deconstrucción que le sigue en la forma de los autores Paul de Mann y

⁵ Cuesta Abad relaciona la intertextualidad y la ansiedad de la influencia en un texto a propósito de Paul de Man.

Jacques Derrida. Esto ya ha sido debidamente anotado, aunque parcialmente, por investigadores como Marko Juvan (2008, 1):

It was Yuri Tynianov who in the 1920s established a dialectical understanding of influence and interliterary processes, including the work of René Wellek, Felix Vodička, Yuri Lotman, Dionyz Durisin, Claudio Guillén, Itamar Even-Zohar, and perhaps even that of Harold Bloom. Tynianov's theoretical views –in the company of certain other of the Russian Formalists' ideas– indicated the path that led through Mikhail Bakhtin's theory of dialogism straight to Kristeva, the “founder” of intertextuality⁶.

Y Steiner no dejó de destacar lo mismo en diversos lugares, aunque principalmente lo hizo en *Formalism and Structuralism: An exercise in metahistory* (1982a) al cuestionar la extensión de los nombres y lo acertado de utilizar etiquetas al tratar movimientos teóricos tales como el formalismo o el estructuralismo. Al fin y al cabo:

Historical facts retreat from us at the dizzying speed of sixty seconds per minute and as they recede their appearance changes accordingly. What from one perspective seemed to be a single thing appears from another as a composite of several distinct entities, and historical discourse inevitably reflects this fact (Steiner, 1982a: 300)⁷.

En cuanto al corpus escogido, podría decirse que es diverso y ha sido seleccionado *ad hoc*, en función de las necesidades de la investigación. Sin embargo, queríamos mostrar que la teoría de la transducción literaria puede funcionar como herramienta interpretativa en cualquier obra literaria, independientemente de su adscripción genérica y localización temporal. Con frecuencia, los estudios literarios centrados en la transmisión con transformación se centran en los textos pertenecientes al género narrativo, pero *no* son los únicos en los que estos fenómenos aparecen. También se ha destacado –por una cuestión didáctica o generalizadora– que en las obras pertenecientes al período Clásico predomina la *imitatio*, y en las relativas a períodos posteriores al Romanticismo el *pastiche*. No es así, o no es así del todo, ya que con este

⁶ «Fue Yuri Tynianov quien en los años 20 estableció una comprensión dialéctica de la influencia y los procesos interliterarios, incluyendo la obra de René Wellek, Felix Vodička, Yuri Lotman, Dionyz Durisin, Claudio Guillén, Itamat Even-Zohar, y quizás incluso la de Harold Bloom. Las perspectivas teóricas de Tynianov –acompañados de algunas otras ideas de los formalistas rusos– indicaron el camino que debía llevar a través de la teoría dialógica de Bajtin directamente a Kristeva, la “fundadora” de la intertextualidad».

⁷ «Los hechos históricos se retiran de nosotros a la vertiginosa velocidad de 60 segundos por minuto y su apariencia se transforma del modo en que se alejan. Lo que desde una perspectiva puede parecer una sola cosa, aparece desde otra como una composición de varias y distintas entidades, y el discurso histórico –y crítico, me permito añadir– refleja este hecho inevitablemente».

trabajo queremos indicar que la obra literaria es el contexto de la obra literaria, es decir, cuando un escritor decide realizar una obra o se adscribe o rechaza una tradición, un género, un determinado tipo de lenguaje; y en esta relación dialéctica ya se está produciendo una transducción.

El hecho de acotar las obras literarias al contexto de las literaturas hispánicas y latinoamericanas se debe a un doble motivo: a un asunto de la lengua y a que en los textos teóricos estudiados a lo largo del trabajo, las obras literarias pertenecían a la tradición anglosajona principalmente. Este es un problema de canon y de economía. De todos modos, ha sido muy complicado seleccionar las obras que mejor se ajustan a los desarrollos teóricos porque para cada capítulo se ofrecían –y el lector posiblemente encontrará otros ejemplos– muchas posibilidades. Aún así, la elección de las obras ha sido determinada por la capacidad de estas de responder a las necesidades y cuestiones que plantean los excursos teóricos, y, a la vez, de plantear nuevas preguntas.

Bloque I.- La teoría de la transducción literaria

I.- La teoría de la transducción literaria

Este capítulo, tal y como se ha explicado en la introducción, está dividido en dos partes: en la primera, revisaremos los textos de Lubomir Doležel vinculados con la enunciación de la teoría de la transducción literaria, así como la reivindicación de la Escuela de Praga, de la que emana; en la segunda parte, estudiaremos la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes con el fin de estudiar fenómenos de transducción literaria, esencialmente los vinculados con la tradición literaria y la transferencia intercultural.

Lubomir Doležel desarrolla la teoría de la transducción literaria a partir de sus reflexiones en torno a la Escuela de Praga (Doležel, 1997: 207-237; 2002: 173-199) y algunas de sus aportaciones más relevantes en la génesis de la poética semiótica. Por ello, es prácticamente obligado que, antes de explicar la teoría de la transducción literaria, nos detengamos en la Escuela de Praga. En palabras de Peter Steiner⁸:

The Prague linguist's object of study [...] was cultural phenomena, and so they stressed the pragmatic and semantic aspects of language in all of its functional heterogeneity. Language –the most versatile means of human communication– was studied under the rubric of semiotics, the general matrix of all cultural phenomena shared and exchanged by the members of a society (Steiner, 1982b: IX)⁹.

Es decir, a través del estudio del lenguaje, los componentes de la escuela de Praga pretendían estudiar todo tipo de cuestiones relacionadas con la lengua, y, evidentemente, la literatura se encontraba entre ellas. Sin embargo, algunas de las aportaciones de la escuela de Praga pasaron desapercibidas durante años o bien hubo que esperar a que se produjera una labor de recuperación y divulgación que probablemente culminaría en los años setenta. Como Steiner señala:

But its achievements in these fields (study of arts and folklore) were perceived as dated, and for many, the Circle was “a mere bridge between two superior theoretical positions, ‘pure’ Formalism and

⁸ Peter Steiner es uno de los expertos y divulgadores de la Escuela de Praga, así como también lo es respecto al Formalismo Ruso. Para ver las relaciones entre ambas disciplinas, se recomienda *Formalism and Structuralism. An exercise in Metahistory* Steiner (1982b). Otro investigador y editor destacado de colecciones de ensayos de los componentes de la Escuela de Praga es Matějka (1976) y Matějka y Titunik (1976). En español, para profundizar en aspectos del formalismo ruso: Volek (1992) y García Berrio (1973), y en cuanto a la Escuela de Praga, Galan (1998).

⁹ La traducción que sigue es nuestra. Así sucederá cuando se cite un texto en el idioma consultado, puesto que si es así significará que no se ha encontrado traducción española: «El objeto de estudio de los lingüistas de Praga fueron los fenómenos culturales, de modo que pusieron el acento en aspectos de la pragmática y semántica del lenguaje, en toda su heterogeneidad cultural. El lenguaje –el más versátil de los medios de comunicación humana– fue estudiado bajo las directrices de la semiótica, la red general de todos los fenómenos culturales compartida e intercambiada por todos los miembros de una sociedad».

‘modern’ Structuralism. Prague structuralism seemed to hold little more than a transitional place in scholarly thinking (Steiner, 1982b: X)¹⁰.

Steiner se refiere a Joanthan Culler, autor de la entrada relativa al estructuralismo en la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, quien «depicts the movement solely as a brainchild of French literary theroticians of the sixties»¹¹ (Steiner, 1982b: X). También menciona, en el mismo lugar, a Victor Erlich, quien coloca a la escuela de Praga como formalistas rusos que reelaboran sus principios en términos más juiciosos y rigurosos. De modo que la Escuela de Praga parece ser un puente entre dos posiciones teóricas consolidadas: el formalismo y el estructuralismo. Sin embargo, estos críticos no mencionados parecen olvidar y obviar las relaciones entre la Escuela de Praga y el Formalismo (Steiner, 1982a), e incluso el hecho de que ambas contaran con investigadores comunes, como justifica la presencia de Roman Jakobson o Tinianov en las dos escuelas. En lo relativo al estructuralismo, podemos considerar que éste se funda con la Escuela de Praga a partir de sus *Theses*, que mencionaremos en seguida; a la vez que podemos añadir que algunas de los caminos que más tarde tomaría la semiótica estructural de los años sesenta, ya estaban esbozados y desarrollados por algunos investigadores pertenecientes a la Escuela de Praga¹². Steiner nos hace saber que: «[Structuralism] It is much more: a new paradigm of knowledge in the humanities and social sciences which –as the Circle’s members were quick to point out– replaced the previous positivist paradigm»¹³ (Steiner, 1982b: X). No se detiene ahí, sino que indica que:

Structuralism is a scholarly paradigm that has been with us for more than fifty years and still has not lost its appeal. The length of its history and its distribution across various disciplines and countries have produced divergent trends and groupings—Copenhagen “glossematics”, Derridian “poststructuralism”, and so on. But the diversity occurs within a single paradigm and should in no way obscure what all schools and movements have in common (Steiner,

¹⁰ «Pero sus hallazgos en estos campos (el estudio de las artes y el folklore) fueron percibidos como caducos y, para muchos, el Círculo era “un mero puente entre dos posiciones teóricas superiores, “puro” Formalismo y Estructuralismo “moderno”. El estructuralismo de Praga pareció merecer más que un lugar de transición en el pensamiento universitario».

¹¹ «Describe el movimiento solamente como una creación temprana de los teóricos de la literatura franceses de los sesenta».

¹² Para una lista de las Conferencias dictadas en el Círculo Lingüístico de Praga entre 1926 y 1948 véase Kochis (1976: 607-622).

¹³ «El estructuralismo es mucho más: un nuevo paradigma de conocimiento en las humanidades y las ciencias sociales que –como los componentes de la Escuela indicaron rápidamente– reemplazó el paradigma positivista previo».

1982b: XI)¹⁴.

Por lo tanto, la semiótica poética de la escuela de Praga no es un movimiento epigonal del formalismo ruso ni tampoco un anexo o un prolegómeno del estructuralismo francés. Todos son movimientos estructuralistas, aunque cada uno tiene sus propias tendencias: es decir, de algún modo hay cierta continuidad en sus trabajos. Lo que resulta evidente es que se trata de un paradigma diferente del positivismo. Detrás de todo el estructuralismo está Saussure cuya diferenciación *langue/parole* sirvió de base para diversos estudios, tanto lingüísticos como literarios.

La Escuela de Praga elaboró una guía de trabajo, que más tarde se ha titulado como *Theses Presented to the First Congress of Slavic Philologist in Prague, 1929* (Steiner, 1982b: 3-31).

Despite its collective origin, the “*Theses of the Prague Circle*” is not a series of disconnected pronouncements. It is a unified text propounding a new and original view of language and linguistic phenomena (including verbal art). What unites the “Theses” is its functionalist standpoint, the recognition that language is above all a tool of communication and all its though some of the formulations contained in the “Theses” became obsolete in the subsequent development of the Prague School as a whole it boldly charted the general direction of Prague structuralism for the next twenty years (Steiner, 1982b:4)¹⁵.

Los componentes de la Escuela de Praga organizaron las *Theses* en diez grandes bloques, dentro de los cuales especificaban objetivos y tratamientos temáticos. A pesar del carácter universalista de las investigaciones, se circunscribían especialmente a las lenguas eslavas –como es lógico–; y, más que una serie de objetivos estrictos, eran una hoja de trabajo de carácter muy amplio que pretendía guiar las investigaciones, algo que logró no sólo durante los años de duración del congreso –desde 1929 hasta 1948– sino que se prolongó en el tiempo. Por ello, trataron temas tan diversos como los siguientes:

¹⁴ «El estructuralismo es un paradigma académico que ha estado con nosotros durante más de cincuenta años y todavía no ha perdido su atractivo. La duración de su historia y su distribución en varias disciplinas y países ha producida modas divergentes y agrupamientos – la glosemática de Copenhague, el postestructuralismo derridiano, etc. Pero la diversidad ocurre dentro de un solo paradigma y en ningún caso debería/entorpecer/ lo que todas las escuelas y movimientos tienen en común».

¹⁵ «A pesar de su origen colectivo, las “Tesis del Círculo de Praga” no son series de pronunciamientos inconexos. Es un texto unitario que propone un nuevo y original punto de vista sobre el lenguaje y los fenómenos lingüísticos (incluyendo el arte verbal). Lo que une a las *Theses* es su punto de vista funcionalista, el reconocimiento de que el lenguaje es por encima de todo una herramienta de comunicación, aunque algunas de las propuestas formuladas en las *Theses* llegaron a estar obsoletas en el consiguiente desarrollo de la Escuela de Praga en su conjunto, cartografió el desarrollo del estructuralismo de la Escuela de Praga durante los siguientes veinte años».

«Tasks of the Study of a Language Systema, the Slavic System in Particular» (Steiner, 1982b: 8); «IV. The immediate problems of Church Slavic» (Steiner, 1982b: 18); «V. Problems of Phonetic and Phonological Transcription in the Slavic Languages» (Steiner, 1982b: 20); «VI. Principles of Linguistic Geography, their application, and their relation to Ethnographic Geography in Slavic Regions» (Steiner, 1982b: 20) o «X. The applications of new linguistic trends in secondary schools» (Steiner, 1982b: 26).

Para nosotros resulta muy relevante «III. Problems of Research into Different Functions of Language, particularly in Slavic Languages» (Steiner, 1982b: 11). Esta tesis se concentraba en los siguientes puntos: «(a) On the Function of Language» (Steiner, 1982: 11), «(b) On Standard Literary Language» (Steiner, 1982b: 13), «(c) On Poetic Language» (Steiner, 1982b: 15)». Los estudios realizados sobre estos temas de Mukařovský (1964a; 1964b; 1970; 1976a; 1976b; 1977a; 1977b; 1982); Veltruský (1976a; 1976b); Levý (1976); y Vodička (1964; 1976; 1982) son la base de la teoría de la transducción literaria de Lubomir Doležel.

La teoría de la transducción literaria es, probablemente, la aportación más relevante de Doležel a la teoría de la literatura. Este concepto se emplaza en la semiótica¹⁶, concretamente, en la poética semiótica desarrollada por la escuela de Praga: «el dominio de la poética [...] está constituido por la idea de la comunicación literaria. Una obra de arte literaria es un signo precisamente porque funciona como ‘mensaje’ en un modo específico de la comunicación» (Doležel, 1997: 209; 2002: 174). Esta es una idea que se toma de la lingüística, ya que la «noción de la lengua como un sistema semiótico está establecida ya antes de Saussure» (Doležel, 1997: 209; 2002:174)¹⁷. Por ello, «el entero dominio del arte (literatura, artes visuales, música, teatro, cine, arquitectura, arte popular, etc.) se convierte en reino de los signos estéticos» (Doležel, 1997: 209; 2002: 174). Es decir, todas las actividades culturales humanas deben estudiarse como un conjunto de signos dentro del estudio de la comunicación. La comunicación literaria, por lo tanto, se convierte en una rama más del estudio de los signos humanos: la semiótica.

A fin de comprender la teoría semiótica del arte y la literatura, debemos definirla primero, siguiendo a Mukařovský, en términos negativos, esto es, estableciendo *lo que no es*: «Sin una orientación

¹⁶ Elegimos el término Semiótica frente a semiología en el resto del texto. Los dos conceptos son intercambiables puesto que se refieren a la misma disciplina: el estudio del signo en todos sus aspectos.

¹⁷ Cfr. Doležel (1998: 153-170).

semiótica, el teórico del arte se verá siempre inclinado a considerar la obra de arte como una construcción puramente formal, o como una imagen directa de las disposiciones psíquicas o aun fisiológicas del autor, o de la realidad particular expresada por la obra, o tal vez como un reflejo de la situación ideológica, económica, social y cultural de un cierto *milieu*». Se ha propuesto la estética semiótica como una alternativa a todos los acercamientos existentes al arte, específicamente el formalista, el autorial, el mimético y el sociológico. Como tal, requiere una radical reinterpretación de todos los aspectos de la obra de arte, tanto intrínsecos como extrínsecos. La poética semiótica, como rama especial de la estética semiótica, tiene como fin elaborar una teoría comprensiva, coherente e integradora de los aspectos formales, semánticos y pragmáticos de la literatura, una teoría diseñada de tal forma que sirva de base a los estudios analítico e histórico de la literatura (Doležel, 2002: 174-175; 1997: 208).

Si se trata de una disciplina que estudia los signos en la comunicación, a los que en el caso de la literatura se les da un uso específico. Por ello, Mukařovský incorpora la función estética (Doležel, 1997: 211; 2002: 178) al esquema de la comunicación desarrollado por Bühler¹⁸, que, recordemos, se basaba en emisor-mensaje-receptor, del que se derivan sólo tres funciones del lenguaje: expresiva, conativa y referencial; cada una de ellas relativas a uno de los elementos que conforman el esquema comunicativo, y presentes en todo acto de habla pero con diferente jerarquía en función del tipo de mensaje. La función estética «se opone a todas las demás; otorga a la estructura del signo lingüístico el centro de atención, mientras que las tres funciones restantes se orientaban hacia factores extralingüísticos y hacia finalidades que trascienden el signo lingüístico» (Mukařovský en Doležel, 1997: 211; 2002: 178). De hecho «Anulando cualquier fin exterior, la función estética convierte un instrumento en un fin» (Mukařovský en Doležel 1997: 211; 2002: 178). Por lo tanto, podemos destacar de la función estética dos características fundamentales: se centra en el signo lingüístico y convierte a la herramienta que es el lenguaje en un fin en sí mismo. Más adelante, Jakobson establecería su conocido esquema comunicativo con las funciones del lenguaje, reafirmando el principio de polifuncionalidad jerárquica que Bühler ya había señalado y la Escuela de Praga había respetado (Doležel, 1997: 212; Doležel, 2002: 179-180). En cuanto a la función estética o poética, se ve desplazada respecto a lo señalado por Mukařovský:

¹⁸ Bühler establece un sistema triangular: emisor, receptor, mensaje; del que deriva tres funciones del lenguaje: expresiva, conativa y referencial; cada uno de ellas ligada a uno de los elementos del esquema comunicativa. Durante los actos de habla, según Doležel, estas funciones están presentes en diferentes grados de acuerdo a la jerarquía que ocupan en la comunicación.

En lo que concierne a la función poética, Jakobson dio un paso innovador, pero que pasó casi desapercibido, al definirla como «la proyección hacia el MENSAJE como tal; el foco en el mensaje mismo». Este desplazamiento de la localización en el ‘signo’ (‘código’), según Mukařovský, a la focalización en el ‘mensaje’ (texto), según Jakobson, hace directamente responsable a la función poética de la estructuración específica de los textos *poéticos*. El muy citado «principio de proyección» es una manifestación de la convicción jakobsoniana de que la función poética impone a los textos poéticos patrones específicos de organización, una «reiteración regular de unidades equivalentes» (Doležel, 1997: 214; 2002: 179-180).

De este modo, se manifiesta la autorreferencialidad del lenguaje literario. La escuela de Praga prestó atención al emisor y al receptor. Indudablemente, en una disciplina como la semiótica, el estudio del signo literario tiene que ocupar un lugar preeminente. Sin prestar atención tanto a los procesos de emisión como de recepción, el sistema de signos carece de importancia (Doležel, 2002: 185), entre otras cosas porque no habría quien los produjera ni quien los interpretara.

Igualmente, es preciso atender a la mereología de la Escuela de Praga (Doležel, 1997: 216 y ss.; 2002: 186 y ss.): el estudio de las relaciones entre las partes, tanto de las partes con el todo como de las partes con otras partes. Puesto que la obra literaria es un mensaje especial:

Todas las ‘partes’ del signo complejo, así como todas las relaciones funcionales entre las partes individuales y las partes y el todo, se convierten en portadoras de significación: «Cada elemento constituyente de la obra de arte es vehículo de un cierto significado parcial; la suma total de estos significados parciales, ordenados en unidades más y más altas, da lugar a la obra como un complejo semántico completo». Esta descripción se aplica a la estructura semiótica de las obras de arte en general. En el caso particular de las obras literarias, surge una situación semiótica más compleja debido al hecho de que el ‘material’ de la literatura, el lenguaje, «existe y actúa fuera de la literatura como el más importante sistema de signos, como un signo *katexoken* [por excelencia]». En otras palabras, una obra de arte literaria es una estructura semiótica construida con un ‘material’ que es en sí mismo un sistema de signos (Doležel, 1997: 216; 2002: 185).

Cada uno de los elementos que conforman la obra literaria cobra sentido relacionado con todos los demás. Así, tomando el ejemplo de Doležel tomado de Mukařovský, un personaje tiene sentido si lo relacionamos con el contexto de la obra en el que aparece. Del mismo modo, en un libro de poemas, el poema y cada uno de sus recursos estilísticos tiene sentido en su contexto: de ahí que las antologías puedan

resultar tan desgarradoras en ocasiones. Y más aún: la versión que un autor determinado hace de un género literario tiene sentido en el contexto de la aceptación o el rechazo de las normas propias de ese género, y así sucesivamente. Por ello:

La estructura lineal del texto poético llega a ser un «proceso de creación de significado que tiene lugar a lo largo del tiempo», un proceso de acumulación semántica [...] que tiene como consecuencia la generación de un contexto semántico, coherente y total. «Todo nuevo signo parcial que el receptor aprehende durante el proceso de recepción (esto es, todo constituyente y toda parte de una obra que entra en el proceso de creación de significado en el contexto), no sólo se asocia con los que previamente han penetrado en la conciencia del receptor, sino que también modifica en mayor o menor medida el sentido de cuanto le ha precedido. Y a la inversa, todo lo que ha precedido afecta al significado de cada signo parcial aprehendido de nuevo» (Doležel, 1997: 217-218; 2002: 187).

Esto, que puede aplicarse al conocimiento adquirido a través de una obra literaria, se podría predicar del mismo modo en relación al conjunto de obras leídas. Es decir, en la lectura de un texto, el proceso de adquisición y conocimiento del mismo se produce de manera lineal, creciendo a medida que la lectura avanza. No es hasta el final del libro cuando puede percibirse la obra por completo porque hasta ese punto no se ha completado el “proceso de acumulación semántica”. Las diferentes lecturas –y otro tipo de conocimientos vitales y experienciales– contribuyen al aumento y a la creación de significado. De este modo, un lector adquiere conciencia de la obra en función de su experiencia de lectura, tanto en el proceso de adquisición del texto que le ocupa como en el conjunto de los que ha conocido e interpretado a lo largo de su experiencia lectora, desde clasificaciones genéricas a otro tipo de referencias, más o menos sutiles y más o menos explícitas e implícitas. Así, la lectura de un determinado tipo de subgénero literario condiciona tanto el acto de la lectura como las expectativas del lector. Por ello:

Si la obra literaria es un ‘mensaje’. Entonces habrá que postular un ‘código literario’. Mukařovský introdujo este concepto en la poética semiótica mediante la adopción de la dicotomía de Saussure de ‘*langue*’ y ‘*parole*’: «La esencia del arte no es la obra de arte individual; más bien es el conjunto de hábitos artísticos y normas, cuya estructura artística es de carácter supraindividual, social. Una obra de arte particular se relaciona con esta estructura supraindividual como el discurso verbal individual se relaciona con el sistema de la lengua, que es también propiedad común, y trasciende a cada usuario actual del lenguaje» (Doležel, 2002: 187).

Esto es, el texto literario está vinculado con toda la tradición y, de hecho, determinados usos del lenguaje se reconocen como literarios. Por ello, en este punto de

la investigación no podemos evitar mencionar a Víktor Shklovski (2005) a propósito de su concepto de extrañamiento. La norma en literatura, al menos desde el período Romántico en adelante, tiende a ser transcendida cuando los valores de textualidad se han agotado. Esto puede depender de la época en la que se inscriba la obra, pero a la vez es cierto que algunas convenciones tienen una mayor durabilidad o que el grado de respeto a la norma literaria varía en función del género que se trate en cada momento:

Aún se observa algo más importante: la norma estética –a diferencia de su contrapartida lingüística– no se respeta, sino más bien se transgrede en la práctica de la comunicación: «Una obra de arte es siempre una aplicación inadecuada de la norma estética a causa de que viola su estado presente, no por medio de exigencias involuntarias, sino deliberadamente, como algo normativo, y en consecuencia de forma muy perceptible. Aquí se está violando la norma constantemente» (*ib.*: 30; 33). La violación de normas es un rasgo *necesario* de la actividad artística, una condición para su auténtica existencia: «Una obra que correspondiera por completo a la norma aceptada sería estandarizada, repetitiva; sólo las obras de los epígonos se acercan a este límite, mientras que una obra de arte poderosa es no-repetitiva» (*ib.*: 32; 37) (Doležel, 2002: 188).

En cualquier caso, la dialéctica aparece como alternativa para entender los procesos de dinamismo literario, asunto que trataremos con más extensión e intensidad en los capítulos III y VII. Cabe señalar que «Mientras que [...] las normas lingüísticas cambian de forma efectiva pero imperceptible, la transformación de las normas estéticas tiene lugar en un período de tiempo muy amplio, a la vez que se desarrollan de modo muy abierto» (Doležel, 2002: 188).

La Escuela de Praga también se preocupó por la semiótica del sujeto y del medio social de la literatura. De hecho, es algo completamente razonable si seguimos el razonamiento establecido: el significado poético se construye a través del tiempo, luego podrá predicarse una norma literaria que se corresponda con la dualidad sausseriana “significante/significado” y si esto es percibido por una comunidad de creadores y lectores de literatura, debe poder hacerse una aproximación social al significado literario puesto que éste se construirá de acuerdo a valores intersubjetivos. Doležel, siguiendo a Mukařovský, propone tres tesis con vistas a articular una visión semiótica del sujeto (Doležel, 2002: 220-221):

- a) La relación entre la obra y su creador es de naturaleza semiótica: “la obra poética es siempre un *signo*, a veces directo pero muy a menudo figurativo, en relación con la vida del poeta” (1941: 144; 143). La obra literaria, en vez de ser un “reflejo” determinado,

significa la vida del poeta en muchos modos y maneras posibles.
[...]

- b) Los factores intersubjetivos (“objetivos”) tienen que estar presentes en la comunicación literaria si la obra literaria ha de servir “como intermediaria entre el autor y la colectividad” (1936^a: 85; 82). Por el lado del emisor, los factores objetivos operan como normas literarias que constriñen el acto creativo individual. Las normas históricamente cambiables codeterminan no sólo el tema, el género, el estilo y el gusto de la obra sino que, incluso, regulan la admisión de los aspectos particulares del sujeto dentro del proceso de la creación [...].
- c) El sujeto creativo está en tensión dialéctica con las normas intersubjetivas, desafiando su autoridad mediante constantes violaciones. Es más, el sujeto responsable del carácter único de la obra literaria al crearla de acuerdo con “un principio de construcción” global “que se aplica a todo segmento de la obra, incluso al más pequeño, y que resulta una sistematización unificada y unificante de todos sus constituyentes” (1938b, 3: 239). No es fruto del azar que este momento de la creatividad del poeta se llame *gesto semántico*. [...]

De estas tres tesis relacionadas con el hecho semiótico que es la obra literaria pueden extraerse una serie de conclusiones que Doležel, siguiendo a Mukařovský, no tarda en analizar:

En primer lugar, la relación entre la obra y su creador *también* es de naturaleza semiótica, vida y obra son intercambiables, como en el ejemplo que Jakobson pone al estudiar un texto privado y el poema *May* del poeta checo K. H. Macha, en el que la frontera entre los pensamientos y vivencias que llevan al poeta a escribir uno y otro texto son indistinguibles, ya que cada uno de estos acontecimientos (Doležel, 2002: 220): «fue experimentado por el poeta; todos son igualmente genuinos, siendo irrelevante qué posibilidades se llevaron a cabo en la vida privada del poeta y cuales en su *oeuvre*». Podríamos considerar el término transducción vital para determinar qué elementos reales son conducidos a la obra a partir del creador y cuáles no, es decir, de qué modo se articula la transformación de materiales relativos a la experiencia del autor en la ficción. Sin embargo, este estudio es imposible en muchos casos –pues no hay suficientes datos, el autor es anónimo o no se sabe nada acerca de su vida– e irrelevante en otros –puesto que el hecho de vivir, por sí mismo, no crea literatura–.

En segundo lugar, hay una serie de conocimientos que deben hacerse comunes entre el emisor y sus posibles receptores: algunos obvios, tales como la lengua y el código, y otros no tanto: ciertas convenciones sociales o diferentes énfasis en cuestiones

determinadas en función de la época; una distancia que el lector con frecuencia tendrá que salvar. Esto es, el autor “está en tensión dialéctica” con las normas establecidas, con el fin de alcanzar un hueco sin llegar a caer en el solipsismo. Es decir, la obra del autor no puede distinguirse de la vida; el autor debe respetar una serie de normas intersubjetivas que hagan posible la comunicación y a la vez está obligado a cuestionar esas normas con el fin de otorgarle a su obra características de unicidad. De este modo, Mukařovský establece dos polos:

El del “consenso entre arte y sociedad” y el de la “separación mutua”. El arte *según las reglas y tendencioso* se aproxima al primer polo, mientras que el polo de la separación corresponde al espacio de las tendencias del *l'art-pour-l'art* y de los *poètes maudits* (Doležel, 2002: 223).

Por otro lado, la poética, según Mukařovský, no debe centrarse en los diferentes estados mentales de los lectores, sino en los mecanismos que los producen y que son “objetivamente” los mismos dentro de la obra de arte, es decir, «el relativismo cultural e histórico de la “comprensión” no se pone en tela de juicio. Lo que se cuestiona es el foco fenomenológico de los estados mentales subjetivos en el acto de la recepción» (Doležel, 2002: 222).

Finalmente, utilizando la dualidad establecida por Saussure, Mukařovský establece que «La esencia del arte no es la obra literaria individual, sino más bien el conjunto de los hábitos y normas artísticos, la estructura poética que es de naturaleza supraindividual y social» (Doležel, 2002: 224). Y, a la par, y siguiendo la línea trazada por Shklovski, señala lo siguiente: «Una obra que correspondiera plenamente a la norma aceptada sería una obra estándar, repetitiva; sólo las obras de los epígonos se aproximan a este límite, en tanto que una vigorosa obra de arte no es repetitiva» (Doležel, 2002: 225). Y, del mismo modo que Voloshinov en el capítulo VIII:

Las normas estéticas, continuamente violadas, existen en un estado de fluctuación y cambio. Últimamente se reconoce una diferencia fundamental entre la historia de la *langue* y la evolución del arte: «Mientras que [...] las normas lingüísticas efectivamente cambian, aunque de manera imperceptible, las transformaciones de las normas estéticas suceden abiertamente y en un lapso de tiempo muy amplio (Doležel, 2002: 225).

Efectivamente: al realizar la analogía entre la evolución de la lengua y la de la literatura, de la que se extraen estas conclusiones, es evidente que el proceso de transformación de los textos literarios en cuanto a su forma y a su contenido se produce

en grandes lapsos de tiempo. Podríamos ejemplificar esto con la pervivencia de los cantares de gesta medievales frente a las composiciones de Homero y Virgilio; o la relativamente lenta evolución de la novela. Esto es debido a que los hallazgos deben popularizarse para alcanzar diferentes estratos socioculturales.

Quedarían por analizar, antes de centrarnos en la teoría de la transducción literaria, las indicaciones de la Escuela de Praga en torno a la referencia ficcional. Jakobson distingue entre los signos, ya que «Mientras que los signos visuales tienen una fuerte tendencia a ser “materializados”, es decir, interpretados como representaciones de cosas o seres, los signos auditivos son “artificiales”, sistemas no figurativos (1967: 469, 470)» (Doležel, 2002: 226). La diferencia es fundamental, puesto que en los sistemas no figurativos la referencia ficcional relacionada con la realidad no tiene ninguna relevancia. Sin embargo, en el caso de la pintura y la literatura, una de las confusiones más frecuentes es establecer vínculos con la realidad debido a su condición mimética. Sin embargo, Mukařovský propone que:

Los textos literarios no carecen de referencia, más bien tienen una doble referencia: particular y universal: “La obra de arte como signo se basa en la tensión dialéctica entre dos tipos de relaciones con la realidad: una con la realidad concreta, a la que se refiere directamente, y otra con la realidad en general” (Doležel, 2002: 227).

En el texto conviven dos horizontes de realización de la obra de arte: uno que se realiza en toda lectura; y otro que permanece a la espera de nuevas interpretaciones. A la par, el texto literario se refiere a aspectos de la realidad concreta –“referencia particular”–, mientras que a la vez tiene un carácter universalizante que se manifiesta de manera más evidente en unas obras que en otras. Mukařovský, más tarde:

Sugirió que “el texto “significa” no esa realidad que contiene su tema inmediato, sino el conjunto de todas las realidades, el universo como un todo, o –más precisamente– la completa experiencia del autor o del receptor”. En afirmaciones precedentes, la referencia universal parecía tener el carácter de categoría ideológica: la “realidad infinita” a que las obras literarias se refieren es: «el contexto total de los llamados fenómenos sociales, como por ejemplo, la filosofía, la política, la religión, la economía, etc.»» (Doležel, 2002: 227).

Efectivamente, en el texto toman contacto tanto todas las realidades expresadas en el texto como la experiencia previa del autor y del lector. Todos estos conocimientos entran en contacto. Sin embargo, esto no es mensurable. De modo que Doležel indica que «Sin una teoría de la referencia poética –cuestión básica de la semántica literaria– el

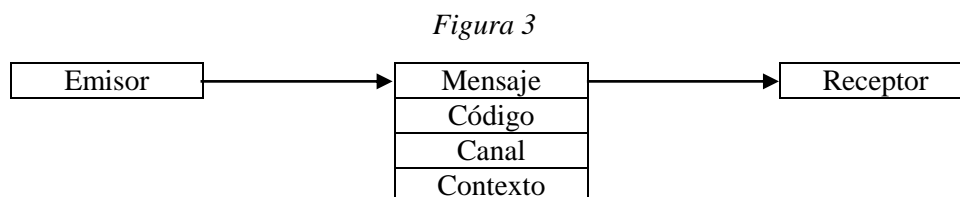
problema de la ficcionalidad no puede ser abordado. El sistema teórico de la poética semiótica quedó con una considerable laguna» (Doležel, 2002: 229).

Estas consideraciones realizadas eran precisas para situarnos en la enunciación de la teoría de la transducción literaria, para lo cual hay que prestar atención a la comunicación literaria, que «se ha presentado como la producción y transmisión de un ‘mensaje’ (texto literario) del emisor al receptor; el acto comunicativo se ejecuta cuando un lector acepta e interpreta el texto literario» (Doležel, 2002: 199). Sin embargo, esta idea no da cuenta de los verdaderos acontecimientos que tienen lugar durante la comunicación literaria, ya que «Los textos literarios trascienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de unas complejas cadenas de transmisión» (Doležel, 1997: 230; 2002: 199). Es decir, la comunicación literaria no se cierra en la recepción del texto, sino que esta puede prolongarse y proyectarse en otros textos si se dan una serie de condiciones. De este modo, las *cadenas de transmisión* podrían definirse como aquellos textos literarios articulados que comparten uno o más elementos. Sin embargo, no son exclusivas de los textos literarios, ya que «los textos y discursos no literarios pueden también circular en unas cadenas de transmisión, más o menos largas o cortas, en forma de “discurso indirecto”» (Doležel, 1997: 230; 2002: 199). Si bien puede tratarse de una propiedad compartida por todos los textos, para los específicamente literarios «la transmisión continua es un requisito para su supervivencia: los textos literarios existen como objetos estéticos sólo en cuanto están activamente procesados en la circulación» (Doležel, 1997: 230; 2002: 199). Es decir, existe una diferencia significativa entre los textos literarios y los no literarios: estar involucrado en el proceso de interpretación-recepción es condición *sine qua non* para la existencia del texto literario. O dicho de otro modo: la obra literaria que no es percibida como tal, que no es leída e interpretada, pierde sus propiedades, sus condiciones textuales y tenderá a desaparecer del acervo cultural común y especializado. Asimismo, la obra literaria que es leída a través de las generaciones de lectores, que conduce a nuevos textos ya sean interpretativos o puramente literarios, permanecerá viva y presente. Y es a este proceso al que Lubomir Doležel le da el nombre de teoría de la transducción literaria: «Puesto que ese procesamiento conduce a unas transformaciones más o menos significativas de los textos, propongo como término genérico para estos procedimientos el de *transducción literaria*»¹⁹ (Doležel,

¹⁹ La cursiva es nuestra.

1997: 230) «que parece expresar el sentido deseado de “transmisión con transformación» (Doležel, 2002: 200). Es decir, cada concreción del proceso comunicativo literario que se prolonga en un nuevo texto producirá una serie de transformaciones que se verán plasmadas en ese segundo texto.

Para poder continuar con la argumentación es preciso detenernos un instante ante la formulación del esquema comunicativo (Jakobson, 1975: 73):



La *Figura 3* representa la comunicación *in praesentia*. En este caso, tanto el emisor como el receptor comparten un mismo contexto: Se encuentran en el mismo espacio y en el mismo tiempo; en principio emplean el mismo canal para la comunicación; comparten un mismo código; y el emisor tiene la oportunidad de corregirse, interrumpirse, asegurarse de que su intención comunicativa se ve satisfecha por las reacciones o respuestas del receptor, quién a su vez tiene la ocasión de interpelar, preguntar y responder al emisor. En cambio, la literatura acostumbra a ser un fenómeno comunicativo que se produce *in absentia* del emisor²⁰, lo que quiere decir que, como señala Doležel (2002: 200) siguiendo a Segre (1973: 73 y ss.), «no hay posibilidad de diálogo para controlar y rectificar los medios usados en la descodificación. Se podría pensar en la sucesión emisor-mensaje-receptor como *división en dos segmentos casi autónomos*, esto es, primero emisor-mensaje, y luego mensaje-receptor»²¹. Este “circuito dividido” (Doležel, 2002: 200) da cuenta de la distancia variable entre emisor y receptor: pueden separarles cientos de años en el tiempo y habitar espacios diferentes; a esto hay que añadir las variables distancias culturales e ideológicas; la posible transformación del canal semiótico por parte de algún agente externo y participante en la comunicación; puede mediar una traducción o tratarse de un texto comentado. Por ello:

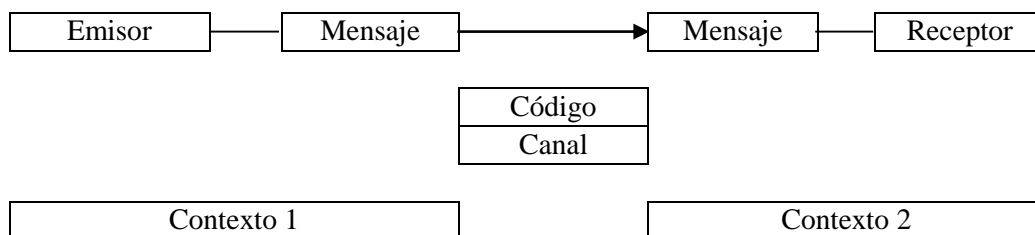
²⁰ Puede suceder que durante un recital poético emisor y receptores coincidan en el espacio y en el tiempo o, incluso, en circunstancia extraordinarias, en una representación teatral. En esos casos cabría preguntarse: ¿Quién es el verdadero emisor del texto y cuándo se produce su emisión? Probablemente estaríamos asistiendo a un fenómeno de transducción aunque autor de la obra y emisor coincidieran porque el momento de la representación no es el de la producción. Puede suceder del mismo modo en la representación de los textos dramáticos.

²¹ La cursiva es del autor.

La distancia variable crea indeterminaciones semánticas sustanciales, tensiones y discordias. Necesariamente, el procesamiento de textos literarios es mucho más que «descodificación» pasiva; es un *post-procesamiento activo* de un ‘mensaje’ respecto al cual la fuente ha perdido el control (Doležel, 2002: 200).

Si modificamos la *Figura 3* con el fin de introducir las aportaciones de Segre, resulta del siguiente modo:

Figura 4



Como podemos ver en la *Figura 4*, la cadena emisor-mensaje-receptor se divide en los dos segmentos propuestos por Segre: emisor-mensaje; mensaje-receptor. Esto da cuenta de la actividad productiva del emisor y de la actividad exegética e interpretativa del receptor, ya que «el procesamiento de los textos literarios es mucho más que un “desciframiento” pasivo, es una *reelaboración activa* de un “mensaje” sobre el que su fuente ha perdido el control» (Doležel, 1997: 230-231; 2002: 200). Por ello, es lógico que un segmento del mensaje se asocie al emisor y el otro segmento se asocie al receptor y esto se debe a que, para que se produzca la comunicación literaria, resulta indispensable la participación de los lectores. En cuanto a la reelaboración activa indica la necesaria actitud del lector para que su lectura tenga éxito: no se trata sencillamente de una recepción pasiva resumida en un cuadro de equivalencias de sentido, sino que es preciso que el lector reconstruya a su modo la obra de arte que tiene entre manos. La *Figura 4* también señala la distancia variable entre el emisor y el receptor ya que cada uno de ellos lleva asociado un contexto diferente, lo que explicita en el esquema comunicativo unas condiciones más parecidas a las que se producen en la lectura.

Por lo tanto, una vez se ha producido la recepción, ésta puede prolongarse en otro texto de la misma o diferente naturaleza. Si esto sucede, la transducción literaria se ha producido y «se envía un nuevo texto, una transformación del original a nuevos receptores potenciales» (Doležel, 1997: 231; 2002: 200-201). La recurrencia de este proceso devendría en lo que más arriba hemos mencionado ya, las *cadena de transmisión*. Sin embargo, Doležel indica que «En el caso más frecuente, el

procesamiento de un texto literario por el receptor adopta la forma de lectura silenciosa; tal recepción cierra el circuito de la comunicación literaria» (Doležel, 1997: 231; 2002: 200). Esto es lo que Albaladejo (1998: 32) clasifica como *interpretación transitiva e interpretación intransitiva*. De todos modos, para que la comprensión de la obra pueda realizarse, es evidente que debe producirse una reelaboración de la misma, es decir, es necesario que la lectura se prolongue al menos hasta la imagen mental del receptor que bien puede no expresar esto en otro texto y *aún así* cierta transitividad del texto ya se ha producido.

Después de enunciar las condiciones que deben darse para que la transducción se produzca, Doležel señala las conclusiones que puede aportar a la poética semiótica de la Escuela de Praga:

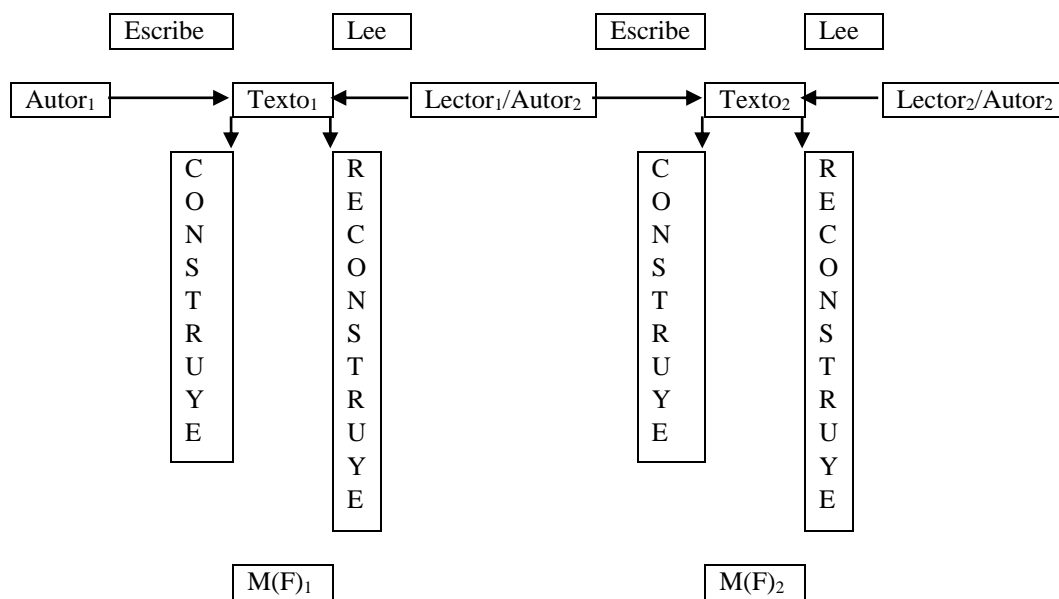
La obra literaria no se percibe como un monumento «congelado», sino más bien como un objeto semiótico ‘fertilizable’, que pasa continua y repetidamente a través de transmisión, recepción, almacenaje, recuperación, post-procesamiento, etc. Sus potencialidades formales, semánticas y estéticas se actualizan en un entramado de comunicación complejo por una ilimitada sucesión de receptores activos. La estructura sincrónica de la obra literaria no contrasta con su existencia diacrónica; son dos manifestaciones de la ‘fertilidad’ del signo (Doležel, 1997: 231; 2002: 201).

El texto literario, la obra de arte no es un monumento o un resto arqueológico que hay que desenterrar, admirar y conservar, a la par que explicar. Se trata de un objeto semiótico vivo mientras está activamente presente en el proceso de interpretación-recepción que sufre modificaciones, injerencias, transformaciones, reinterpretaciones, adaptaciones, etc. Por ello, no existe una oposición entre la estructura sincrónica y la existencia diacrónica de la obra literaria. La segunda gran aportación de la teoría de la transducción literaria es la que sigue:

Desde el comienzo de su desarrollo moderno, la teoría de la transducción literaria, como la poética semiótica en general, se concibió como una extensión natural de la poética estructural. El iniciador de la idea de la transducción literaria, Jiří Levý, presentó esta relación de forma muy explícita: el foco «eidocéntrico» de la poética moderna no ha sido otra cosa que una restricción metodológica intencional; el «desarrollo metodológico del análisis estructural hace posible hoy día dar por lo menos un paso ‘por detrás de la obra’, y otro ‘por delante de la obra’, algo que nos permite adquirir conocimiento acerca del dinamismo del proceso literario» (Doležel, 1997: 231; 2002: 201).

El esquema de la teoría de la transducción literaria –Figura 5– se basa en el propuesto por Levý para explicar los procesos de transducción (Doležel, 2002: 207; 1997:234). El esquema empleado por Levý es muy semejante al que el propio Doležel (1999: 285) emplea para referirse a la transducción de mundos posibles, si concebimos que le Lector1/Autor2 actúa como traductor:

Figura 5



Como puede apreciarse en la *Figura 5*, hay un primer autor que escribe un texto en el que construye un mundo ficcional. El primer lector lee ese texto y reconstruye el primer mundo ficcional. En esta reconstrucción, se producen una serie de transformaciones asociadas a la interpretación como reelaboración activa, que mencionamos en torno a la *Figura 4*, y relacionadas con el contexto de la recepción, que, como hemos señalado, es diferente al de la producción y permite que se produzca una interpretación no restringida por la voluntad del autor, que ha perdido el control sobre el texto realizado. Si dicha lectura se prolonga en la escritura de un segundo texto, tenemos el fenómeno de la *transducción literaria* en funcionamiento. Por tanto, este segundo texto guardará una serie de relaciones con el primer texto: se ha producido primero una transformación –en la reconstrucción– y después una transmisión –escritura del segundo texto–. Estudiar este proceso nos puede ofrecer la oportunidad de asistir a las transformaciones de la literatura, tanto en el estudio de los llamados escritores epigonales como en el estudio de las transformaciones de la “norma” literaria, el gusto, la imitación, etc. De este modo:

La construcción conduce la obra literaria más allá del acto comunicativo hasta una cadena de transmisión abierta e ilimitada. El prototipo de la transducción literaria es la traducción, y fue el esquema de la traducción de Jiří Levý [...]. Según Levý, la traducción crea “una cadena de comunicación literaria compleja en la que el resultado de un mensaje se convierte en el punto de arranque de otro mensaje” (Doležel, 1999: 286).

Es decir, las cadenas de transmisión resultan un proceso potencialmente infinito, si se dan las condiciones para que la transmisión con transformación que hemos mencionado. Cada obra puede resultar el punto de partida de otra si así lo decide percibir alguno de sus lectores. Así, la teoría de la transducción literaria podría explicar acontecimientos literarios tales como los siguientes:

En esta amplia concepción, la transducción literaria comprende fenómenos tan complejos como la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural, etc. Las actividades de transducción incluyen incorporación de un texto literario (o de cualquier parte de él) a otro texto, la transformación de un género en otro (novela en obra de teatro, guión, libreto, etc.), la traducción a otras lenguas, la crítica literaria, la teoría y la historia, la educación literaria, etc. En los diversos canales de la transducción se producen transformaciones del texto que van desde las *citas* hasta los *texto metateóricos* (Doležel, 2002: 202; 1997: 231-232).

Podemos encontrar que las actividades en las que puede centrarse la transducción son de diferente naturaleza y, por lo tanto, podemos distinguir entre aquellas que son de carácter más abstracto y que se presentan en los contenidos, incluso cuando no hay una manifestación directa y pueden presentarse tanto *in praesentia* como *in absentia* –la tradición literaria, la influencia, la transferencia intercultural–; las que “incluyen incorporación de un texto literario” en “otro texto”. De este modo, la teoría de la transducción literaria aparece como una propuesta que abarca todos los aspectos de las relaciones interoperísticas de diferentes niveles: desde los aspectos concretos de la presencia efectiva de unas obras en otras, hasta cuestiones generales como aproximaciones genéricas, transformaciones parciales como la traducción, y comentarios con mayor o menor grado de abstracción respecto de la obra: la crítica y la teoría literaria. En el siguiente excursus estudiaremos las transducciones presentes en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Este puede ser un ejemplo magnífico de un determinado tipo de relaciones de las que puede dar cuenta la transducción: la transferencia intercultural y la tradición literaria.

I.I.- Transducciones en *Terra Nostra*

Algunas precisiones

Tal y como acabamos de indicar, el objeto de este excursio es estudiar los casos de las transducciones relacionadas con tradición literaria y la transferencia intercultural. Para ello, prestaremos atención a *Terra Nostra* de Carlos Fuentes. Creemos que la naturaleza de las transducciones presentes en la novela son ejemplarizantes de los casos de tradición literaria y transferencia intercultural. Será preciso reparar en las características principales de la novela: localización espacio-temporal; estructura; narradores; personajes. Una vez completado esto, intentaremos realizar una formulación válida de las transducciones en la tradición literaria y las transferencias interculturales.

Es probable que uno de los aspectos más difíciles de rastrear y a la par más sencillos de detectar sean aquellos relativos a la hibridación cultural, la tradición literaria o la transferencia intercultural. Esto es así porque la transferencia intercultural tiende a perderse en los laberintos de la creación y la elaboración identitaria que sigue al auge de los nacionalismos. De modo que para la realización de este excursio se imponía acudir a un escritor que hubiera reflexionado activamente sobre las diferentes herencias culturales recibidas, centrándose no de modo exclusivo en los propios procesos de escritura –una poética propia– sino que prestara atención a las dinámicas y dialécticas creativas en un largo período de tiempo que culminarán en la modernidad, y, a la vez, tematizara estos asuntos en su creación literaria. Tal es el caso de Carlos Fuentes, como asevera Csikós (2011: 106) al reflexionar sobre la cosmovisión fuentesiana: «en la mayoría de los casos, al tratar un tema histórico concreto, el escritor expone sus ideas a través de diferentes géneros literarios. El mismo acontecimiento histórico puede servirle tanto para escribir una novela como un ensayo», lo que justifica que acudamos a textos ensayísticos del autor (Fuentes, 1969; 1990; 1993; 1994; 2009; 2011) en busca de auxilio interpretativo.

“Terra Nostra”, localizaciones y estructura

Terra Nostra es una novela monumental tanto por su estructura externa como por su estructura interna. Anderson ha analizado *Terra Nostra* como una novela total o totalizadora (2013: 60-62) y enciclopédica (2013: 60; 62-63). De hecho, indica que

«The novel's panoramic scope defies facile summarization»²² (2003: 59), dada la cantidad de información que aparece en la novela y la dificultad de sintetizarla de manera satisfactoria. En la misma línea se manifiesta Lucille Kerr (1980: 99):

Terra nostra is, to say the least, an ambitious work; its scope and length attest to Fuentes' attempt to write a "total" and "eternal" novel. As such, it is arranged so that its own end, its own death, can be neither located nor imagined²³.

Pero las claves para el análisis de *Terra Nostra* nos las ofrece el mismo Carlos Fuentes en diferentes lugares:

La novela no sólo como encuentro de personajes, sino como encuentro de lenguajes, de tiempos históricos distantes y de civilizaciones que, de otra manera, no tendrían oportunidad de relacionarse. Este fue el criterio que me guió, notablemente, en la redacción de *Terra Nostra* (Fuentes, 1993: 33-34).

Por lo tanto, la novela es el espacio imaginario en el que puede darse la confluencia entre tiempos y civilizaciones distantes, y esta sería la primera característica reseñable de *Terra Nostra*. La novela tiene diversas localizaciones, que a grandes rasgos serían las siguientes: París cerca del cambio de milenio –1999– que abre y cierra la novela (Fuentes, 1985: 13-35; 764-783); la España inmediatamente previa al descubrimiento y conquista de América –cuya acción se centra principalmente en un trasunto ficcional del monasterio del Escorial, construido no tanto para recordar la victoria contra los herejes como para servir como panteón de reyes y sepulcro de la dinastía y su poder (Fuentes, 1985: 84²⁴; 90; 92; 95; 99; 103; 753; 754) y que puede resumirse en «habéis construido una casa para los muertos con el trabajo, los accidentes y la miseria de los vivos» (1985: 215)²⁵–; y el viaje a América que persigue fundar una cosmogonía del México moderno en el relato del joven Peregrino (Fuentes, 1985: 357-494). Esta suma de lugares se convierte en punto de encuentro de diferentes momentos temporales y, de hecho, Fuentes indica lo siguiente:

²² «La dimensión panorámica de la novela desafía el resumen sencillo».

²³ «*Terra Nostra* es, al menos, una obra ambiciosa; su ámbito y extensión atestiguan que el intento de Fuente de escribir una novela total y eterna. Como tal, está acordado de manera que su propio final, su propia muerte, no puede ser localizado ni imaginado».

²⁴ «Rumbo al panteón de los reyes edificado por mi hijo el Señor don Felipe, allí encontraremos reposo los muertos y los vivos, en marcha, lejos de la costa, hacia la meseta, hacia el palacio construido con la entraña de la sierra, y a ella idéntico: a nuestras tumbas, todos».

²⁵ En la página anterior (Fuentes, 1985: 214) se hace referencia a las procesiones de los restos de los monarcas que se dirigen hacia el palacio: «Toda la tierra ha visto vuestros cadáveres en marcha, colocados dentro de las literas aderezadas y tendidas de negro; todo por vuestra gloria».

Pero otras de mis novelas, *Terra Nostra*, *Una familia lejana*, *La campaña*, más velozmente me conducen a la tercera propuesta de la relación entre tradición y creación. Abierta hacia el futuro, la novela exige para serlo plenamente, idéntica *apertura hacia el pasado*. No hay futuro vivo con un pasado muerto. Pues el pasado no es la tradición rígida, sagrada, intocablemente invocada por los ayatolás para condenar a Salman Rushdie. Todo lo contrario: la tradición y el pasado sólo son reales cuando son tocados –y a veces avasallados– por la imaginación poética del presente (Fuentes, 1993: 34-35).

Es decir, la proyección hacia el futuro de una obra exige igual proyección hacia el pasado, ya que: «La literatura es un acontecimiento continuo en el que el pasado y el presente son constantemente modificados mediante interferencias mutuas» (Fuentes, 1993: 35). Sin embargo, uno de los personajes de *Terra Nostra*, El Señor, trata de defender todo lo contrario: la inviolabilidad de la palabra escrita, tratando de fijarla, incluso llegando a límites absurdos como cuando tras escuchar la narración del Peregrino de *El Mundo Nuevo* declara: «Decretamos... la inexistencia... de un... mundo... nuevo...» (Fuentes, 1985: 499). Esto se comprende porque se trata de un monarca en decadencia que construye un palacio para guarecer a los muertos, un sepulcro, y, como personaje, está en las antípodas del cambio, no sólo del pasado, sino del futuro: Confía en las palabras para fijar una realidad²⁶: sólo lo escrito permanece y por lo tanto la escritura es performativa –y normativa– de realidades, tanto futuras como pasadas. A diferencia de este personaje de Carlos Fuentes, el autor declara que en el acontecer continuo del tiempo no está todo dicho:

La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse. Esta noción dinámica de la novela es, por otra parte, idéntica a la naturaleza incompleta del género: Arena de lenguajes en la que nadie ha dicho la última palabra. La historia no ha concluido. El reino de la justicia aún no se alcanza (Fuentes, 1993: 34).

Por lo que se justifica una mezcla de lenguajes, de tiempos y de lugares en la persecución de la creación: *Terra Nostra*, pues, parece pretender la creación de un “nuevo mundo” en el terreno de la ficción en búsqueda de la justicia²⁷. El escritor, entonces, se convierte en un demiurgo que selecciona los momentos claves, los

²⁶ «Guzmán; toma papel, pluma y tinta; oye bien mi narración; esto quería el día de mi cumpleaños: dejar constancia de mi memoria; escribe: nada existe realmente si no es consignado al papel, las piedras mismas de este palacio humo son mientras no se escriba su historia; pero, ¿cuál historia podría escribirse, si nunca se termina esta construcción, cuál?; ¿dónde está mi Cronista?

—Lo enviasteis a galeras, Sire.

—¿A galeras? Sí, sí... entonces escribe tú, Guzmán, escribe, oye bien mi narración» (Fuentes, 1985: 111).

²⁷ ¿Qué justicia? Se trata de una justicia interpretativa, una justicia integradora que niegue las diferencias y acepte las herencias recibidas. *Cfr.* Final de este excurso.

acontecimientos del pasado que decide reformular, reinterpretar, reescribir. La historia no está escrita: ha de hacerse volverse a escribir, pero para esto hay que tomar un punto de referencia. De hecho, Carlos Fuentes indica en diversas ocasiones que el continente americano no fue descubierto, sino inventado (Fuentes, 1990: 52; 2011: 16). Esa invención original debe ser tenida en cuenta en las reconstrucciones del presente –y del futuro–. Por esta razón, Fuentes toma como referencia las narraciones²⁸ de Bernal Díaz del Castillo (Fuentes, 1990: 71-94; 1993: 222; 2011: 25-26) y otros conquistadores que hicieron uso de la pluma. Además de esto, *Terra Nostra* se organiza en torno a tres flechas claves (Fuentes, 1994: 36):

De manera cierta, el presente ensayo es una rama de la novela que me ha ocupado durante los pasados seis años, *Terra Nostra*. Las tres fechas que constituyen las referencias temporales de la novela bien pueden servir para establecer el trasfondo histórico de Cervantes y *Don Quijote*: 1492, 1521 y 1598.

Estas fechas se corresponden con el descubrimiento de América, la expulsión de los judíos, la conquista de Granada, la publicación de la *Gramática* de Nebrija (1492), la rebelión de los comuneros (1521) y la muerte de Felipe II en El Escorial (1598) (Fuentes, 1994: 37-38; 62; 65). Asuntos que tienen su correlato ficcional en la novela: la larga agonía de El Señor-Felipe (Fuentes, 1985: 752-757) –que vuelve a la vida como un lobo en el Valle de los Caídos (Fuentes, 1985: 763); la rebelión de los comuneros (Fuentes, 1985: 633); la matanza de ciudadanos en busca de una utopía por el primer Señor (Fuentes, 1985: 134)– utopía que está en la línea de los tres maestros del siglo XVI: Moro, Erasmo y Maquiavelo²⁹ (Fuentes, 1990: 55-60; 2011: 47-48), a quienes recuerda en el grabado de Brant la *nave de los locos* “navis stultorum” y cuyas claves cifra en: “esto *es*; esto *puede* ser y esto *debe* ser”; el rechazo de lo diferente, que se manifiesta cuando la Señora-reina Isabel de origen británico muestra su fascinación por

²⁸ Narraciones que le servirán como base para la narración del Peregrino en *Terra Nostra*. Según Fuentes, los libros de la conquista de América fueron los libros de caballerías, libros de imaginación. Para argumentarlo, cita siempre: «Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha [que] iba a México y nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas y encantamientos que cuentan en el libro de Amadís... y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían, si era entre sueños» (Fuentes, 2011: 25)

²⁹ «Les resulta difícil –incluso imposible– llegar a buen puerto, porque la nave de los locos barrena en los bajíos del individualismo estoico que España hereda de Roma y transmite a América; o se inmoviliza en el mar de los sargazos del organicismo medieval; o es golpeada por las exigentes tormentas de la autocracia imperial» (Fuentes, 2011: 48). Según Carlos Fuentes, en España, esta corriente cultural es rechazada, pero no sin antes haber ejercido muchísima influencia, que se trasladará a América, al menos, en la forma de las encomiendas (2011, 48-55).

el mundo musulmán y aparece la respuesta del Señor (Fuentes, 1985: 101)³⁰, esto justificará más tarde la enemistad entre las naciones de origen de los respectivos monarcas y los diferentes tipos de colonizaciones de América (Fuentes, 1985: 651); y, por supuesto, el descubrimiento de América realizado por Pedro –acompañado de Peregrino (Fuentes, 1985: 378-380)– al tratar de escapar de la Península –como tantos otros ciudadanos³¹ de la Península que hacían el trayecto a las américas escapando del hambre–, y que morirá debido a su codicia (Fuentes, 1985: 385), ya que lo primero que hace al llegar al Nuevo Mundo es parcelar la tierra para apropiarse de ella, es decir, repetir las conductas del Mundo Viejo.

Los años 1492, 1521 y 1598 son fechas importantes en la novela, que explicitan el rechazo a una parte de la tradición cultural hispánica. Además, también resulta clave *La Celestina* que «es, a un tiempo, el canto de cisne y la gran herencia judía de España. Es el monumento literario de la diáspora de 1492» (Fuentes, 1994: 54) a pesar de que su fecha de publicación sea 1499. Y el personaje que le da título a la obra de Fernando de Rojas será elemento de ensamblaje y unión en *Terra Nostra*, como veremos más adelante. Pero volviendo a las tres fechas claves, debemos decir que aparecen en la recuperación de la memoria de Polo Febo –el personaje receptor del texto en la obra– (Fuentes, 1985: 779). Sin embargo, la novela no es mimética. No puede serlo a tenor de lo citado previamente: el pasado no es visitado para una relación fidedigna de los hechos –si tal cosa es posible– sino todo lo contrario: «la tradición y el pasado sólo son reales cuando son tocados –y a veces avasallados– por la imaginación poética del presente» (Fuentes, 1993: 35) y también «el pasado no ha concluido; el pasado tiene que ser re-inventado a cada momento para que no se nos fosilice entre las manos» (Fuentes, 1990: 22). Su postura a este respecto queda definitivamente desvelada en el siguiente fragmento:

Pero ni el anhelo ni la pluma del escritor producen por sí mismos la revolución y el intelectual queda situado entre una historia que rechaza y una historia que desea. Y su presencia en un mundo histórico y personal contradictorio y ambiguo, si lo despoja de las ilusiones de una épica natural, si lo convierte en un hombre de preguntas angustiosas que no obtienen respuesta en el presente, lo

³⁰ «Calla, mujer, no sabes lo que dices y niegas la ordenanza de nuestro destino, que es purificar a España de toda plaga infiel, extirparla, mutilar sus miembros, quedarnos solos con nuestros huesos mortificados pero puros».

³¹ De hecho, puede decirse que hay un personaje arquetípico en el “indiano”, el español que ha ido a América a hacer fortuna y regresa triunfal. Este es el caso del protagonista de *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes y aparece en otras obras como *El camino* de Miguel Delibes.

obliga a radicalizar su obra no sólo en el presente, sino hacia el futuro y hacia el pasado (Fuentes, 1969: 22).

De este modo, una reproducción estrictamente mimética de la realidad histórica queda descartada y el núcleo de fechas indicado se comporta como una constelación de momentos que servirá como punto de partida para la creación de una cosmogonía indo-iberoamericana³². Tal y como señala Kerr (1980: 91) «He theorizes about a specific historical situation that, in his novel, becomes but the repetition of other such moments, both mythical and real»³³. Por ello, si el autor de *Terra Nostra* se propone realizar una novela que cuente de nuevo el origen de Hispanoamérica, debe revisar qué clase de país es el que lleva a cabo la conquista. Por esta razón, *El espejo enterrado*³⁴, un libro «dedicado [...] a la búsqueda de la continuidad cultural que pueda informar y trascender la desunión económica y la fragmentación política del mundo hispánico», (Fuentes, 1998: 15) se detiene en los orígenes de la cultura hispánica (Fuentes, 1998: 19-110); y, de igual modo, *Terra Nostra* se inicia, después del exordio parisino (Fuentes, 1985: 13-35)³⁵, en el declive del reinado del rey llamado “El Señor” –una mezcla de varias figuras históricas entre las que probablemente se encuentren Carlos I de España y V de Alemania, Felipe II–. Es decir, se utiliza una base de lo real deformada para responder a las necesidades del escritor.

Además de los momentos históricos mencionados, en la novela aparecen otras localizaciones. La obertura de la novela, mencionada de pasada, comparte cronotopo

³² Al menos, aunque el término preciso sería indo-afro-iberoamericana (Fuentes, 1990: 12; 2011: 41) pues ese es el mestizaje del que Carlos Fuentes quiere dar cuenta en sus ensayos: la suma de mestizajes que da lugar a la cultura americana actual –excluyendo los estados del norte por haber sufrido una colonización de distinta naturaleza–.

³³ «(Carlos Fuentes) teoriza sobre un problema histórico específico que, en su novela, deviene la repetición de otros momentos, a la vez reales y míticos».

³⁴ A propósito de la relación entre *El espejo enterrado* y la creación novelística de Carlos Fuentes, véase Albaladejo (2000). En este artículo Albaladejo focaliza su investigación en los diferentes ejercicios de síntesis de Carlos Fuentes para explicar la identidad española –en la que no sólo no se niegan los aspectos judíos y musulmanes de la cultura hispánica, sino que se afirma el carácter pluricultural de la misma– previa a la conquista de América y la identidad americana, resultado sincrético de la pluralidad cultural española y la realidad hispanoamericana. Albaladejo (2000) fija su atención en *Diana o la cazadora*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Cambio de piel*, *La región más transparente*.

³⁵ García Ramos (2013: 108) ha hecho notar ligeramente la relación entre *Terra Nostra* y *El espejo enterrado*: «Novela fundacional del intento abarcador de la historia abducido por la ficción para reinsertarse en la imaginación como parte del ser y de la identidad colectivos, la explicación de tan desmesurado propósito la ofrecería un libro en el que trató de sintetizar su idea de la cultura hispanoamericana, es decir, española y americana: El espejo enterrado. Publicado en 1992, –fecha en que las dos orillas se dieron a la tarea de polemizar, revisar y valorar la conquista y el descubrimiento, el desencuentro y el desconocimiento, la civilización y la barbarie– Carlos Fuentes proponía en este ensayo una interpretación de las savias y tradiciones que habían contribuido a enriquecer y ennoblecer las formas artísticas de las tradiciones hispánicas, indoamericanas y afroamericanas para hacer un exaltado elogio del mestizaje cultural».

con el final de la obra: se trata del París del año 1999. Esto otorga a la novela ilusión de circularidad e infinitud (Kunz, 1997: 258-295): el marco ficcional (Kunz, 1997: 195³⁶; 207-208) de toda la novela es desvelado cuando la obra alcanza su final y Polo se funde en un beso con Celestina del que surgirá un andrógino-mestizo, heredero de toda la narración que Polo Febo ha leído –y que le estaba destinada por Julián y el Cronista–. Ese beso, además, provoca que recupere la memoria, cuya depositaria era Celestina (Young Mee, 2003: 25). Young Mee señala que: «De este modo, *Terra Nostra* termina abriendo libremente el espacio ficticio para que el lector pueda “interpretarlo” desde su punto de vista durante el tiempo “actual” de su lectura» (2003: 25). De hecho, este apocalipsis final en que termina la novela y que culmina con la creación del andrógino-mestizo cumple otra función en la novela, ya que «el apocalipsis es, etimológicamente, revelación, en concreto del final inminente, la metaficción es también revelación, pero de los procesos de construcción y destrucción de textos y universos fictivos» (Kunz, 1997: 352). El final de la novela no es una revelación para Polo Febo, sino para el lector, que ha ocupado su lugar como destinatario de la obra, erigiéndose heredero, –¿o descendiente?– de Celestina y Polo. Esto justifica la mención del marco ficcional –ligeramente apuntada ya–, que, en teoría, servirá para desvelar al narrador, un asunto que ha suscitado diversas polémicas entre los críticos de *Terra Nostra*:

Referencias iniciales y finales al presente de la enunciación se utilizan en muchas novelas como técnica para construir un marco temporal. La historia que se cuenta, a modo de una gran retrospectiva, entre los dos extremos del texto (que, sin embargo, corresponden al mismo momento en la cronología), sirve en general para elucidar la situación en que se encuentra el narrador, de modo que sólo al final el lector posee las claves para entenderla correctamente (Kunz, 1997: 208).

Efectivamente, la novela que aparece rodeada por el marco ficcional es el texto que Polo Febo ha leído antes de su encuentro con Celestina: es el destinatario de las últimas páginas de la novela, de tal manera que está escrito en la segunda persona del singular hasta que en esa segunda persona se diluyen el personaje de Celestina y el de Polo Febo, fundidos en un solo ser (Fuentes, 1985: 782-783):

³⁶ «Un *marco narrativo* propiamente dicho existe cuando en un relato de primer nivel A se inserta otra narración intercalada B, enunciada por un personaje de A, cuando hay, pues, dos narradores distintos de los cuales uno se subordina a otro en la jerarquía de los actos de enunciación, es decir, uno «habla» dentro del discurso de otro, lo que, sin embargo, no significa en absoluto que su relato es menos importante: al contrario, el marco se reduce a menudo a un mero entorno para una narración más extensa y más atractiva para el lector que ocupa el centro tanto del texto como del interés».

«En ese momento, Celestina, la memoria total de la historia, lo salva de su muerte al ser destinado al olvido, trasmitiéndole toda la memoria que ella ha acumulado paso a paso a través de los múltiples narradores de la novela. Polo se apropia, pues, de la historia del pasado de España y de América, gracias tanto a la memoria de Celestina y a la lectura de su propia historia escrita por Julián y el Cronista, como por su actuación como protagonista de su propia historia» (Young Mee, 2003: 25).

De la unión de la historia de España y América –que es la unión de Polo y Celestina– nacerá una nueva cultura, un nuevo ser, y estos serán los hijos de Hispanoamérica –y los lectores de la novela–:

Te amas, me amo, te fecundo, me fecundas, me fecundo a mí mismo, misma, tendremos un hijo, después una hija, se amarán, se fecundarán, tendrán hijos y esos hijos los suyos, y los nietos bisnietos, hueso de mis huesos, carne de mi carne, y vendrán a ser los dos una sola carne, parirás con dolor a los hijos, por ti será bendita la tierra, te dará espigas y frutos, con la sonrisa en el rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella has sido tomado, ya que polvo eres, y al polvo volverás, sin pecado, con placer (Fuentes, 1985: 782-783).

De tal modo que el marco narrativo se completa apuntando a un futuro de unión absoluta –la que representan Polo y Celestina– y ha servido para introducir todo el relato. La “gran retrospectiva” de la cita de Kunz (1997) no es otra que el pasado hispánico y amerindio: el origen del contacto de dos culturas que culmina en el final, que se proyecta hacia el futuro y en el que la integración de la pluralidad de culturas hispanoamericana se ha producido en los términos que el autor ha decidido, estableciendo con su escritura una *lectura en contrapunto* de la tradición cultural hispánica, de la que daremos más detalles al final de este apartado.

Puesto que los acontecimientos localizados en 1999 en París sirven de marco ficcional para la lectura de Polo, hay que prestar atención al resto de los narradores presentes en el resto de la novela. Se ha dicho mucho de los narradores:

Terra nostra is presented in such a way that several stories are at once inside, out-side, before, after, and simultaneous with one another. Moreover, their narrators seem to duplicate one another vertiginously: they relate and repeat discursive dialogues and interior monologues that are themselves repetitions, revisions, or new versions of what has, or seems to have, been said already. In *Terra nostra* telling becomes a repetitious retelling, and narrators proliferate endlessly. But narrators in Fuentes' novel are 'always also characters in their own stories or in those of others. Characters-or the proper names that, according to convention, function as signs for characters-in fact pose a number of problems in *Terra nostra*. Names are given

both to clarify and to confuse; they make identification simultaneously possible and impossible. It is difficult to know whether the repetition of a name signals the reappearance of the same character or whether a change in name means a change in character (Kerr, 1980: 93)³⁷.

Efectivamente, resulta confuso identificar qué discursos textuales pertenecen a tal o cual personaje. Kerr insiste en ello:

In an analogous fashion, the possibility of individualizing each and every narrator is also denied us in *Terra nostra*. If we could stabilize both temporally and spatially each narrating voice, we would then be able to separate each from others similar to it³⁸ (1980: 93).

A propósito de esto, Young Mee (2003: 39³⁹; 2004: 33) ha establecido una catalogación de la crítica de los diferentes narradores encontrados en *Terra Nostra*; distinguiendo las diferentes tendencias de la crítica y que dan cuenta de la confusión generada por las características de la novela. La dificultad del texto –y su fertilidad interpretativa–, ante la falta de consenso, se manifiesta una vez más. Si, en cambio, no nos dejamos llevar por las estrategias diegéticas destinadas, razonablemente, a la consecución de una apariencia de infinitud de la novela –que ya indicábamos a propósito de su circularidad–, podemos ser capaces de advertir algunas cosas. En la *Figura 6* se presenta una adaptación del cuadro utilizado por Oscar Tacca (1985: 59)

³⁷ «*Terra Nostra* se presenta de tal manera que diversas historias son a la vez dentro, fuera, antes, después y simultáneas unas con otras. Más allá de esto, sus narradores parecen duplicarse uno a otro vertiginosamente: narran y repiten diálogos discursivos y monólogos interiores que son asimismo repeticiones, revisiones o nuevas versiones de lo que ha sido, o parece que ha sido, ya dicho. En *Terra Nostra* contar deviene repetidamente recontar, y los narradores proliferan sin fin. Pero los narradores en la novela de Fuentes también son personajes de sus propias historias y de las de los demás. Personajes –o el nombre propio que, acorde a las convenciones, funciona como signo de caracteres– que de hecho plantean una serie de problemas en *Terra Nostra*. Los nombres son otorgados a la vez para clarificar y confundir; hacen la identificación simultáneamente posible e imposible. Es complejo saber cuándo la repetición de un nombre señala la reaparición de un mismo personaje o si un cambio de nombre significa un cambio en el personaje».

³⁸ «De manera análoga, la posibilidad de individualizar todos y cada uno de los narradores está también negada en *Terra Nostra*. Si pudiéramos establecer espacial y temporalmente cada voz, entonces seríamos capaces de separar cada una del resto de voces similares».

³⁹ «La crítica en general difiere en sus opiniones, Juan Goytisolo y José Miguel Oviedo creen en la autoría de Celestina; Lucille Kerr opina que Celestina y el Peregrino forman una unidad con representantes separados (Celestina como *narratario* y el protagonista con un solo brazo como *narrador*); Wendy B. Faris señala que el Cronista es un narrador representativo; Maya Scharer menciona que las palabras exhoratorias de Julián hicieron escribir la novela a los autores (interno y externo), o sea al Cronista y a Fuentes; Zunilda Gertel y Marta Gallo subrayan que la identidad del narrador está escondida en yo-tú-él [nosotros]; Lucreci Shotzbargar Tippit se refiere a los tres niveles del narrador: “interno” (autor implícito, Celestina y Teodoro), “externo” (Julián y el Cronista) y otro nivel de referencia constituido por declaraciones filosóficas, históricas o culturales (Valerio Camillo); y Pere Gimferrer expresa la imposibilidad de identificar al narrador, ya que existe un desdoblamiento infinito de los narradores en la novela».

para explicar las novelas que contienen “relatos enmarcados” en los que se da una progresiva desaparición del autor:

Figura 6

Destinador	Mensaje			Destinatario
Narrador 1	Relato enmarcado			Polo-Febo
	Señor Celestina	Juventud del Señor	Guzmán Peregrino	
	Peregrino	Mundo Nuevo	El Señor	
	Celestina Ludovico	Relato de sus vidas y los 3 hijos	El Señor El Señor	

Pese a la validez del esquema y su utilidad, no podemos dar cuenta de todas y cada una de las estructuras narrativas presentes en *Terra Nostra*. Sin embargo, sí podemos explicitar algunas de las más representativas y además señalar el destinatario de cada uno de los relatos citados. En primer lugar, el relato de las primeras y últimas páginas de la novela, tiene como destinatario a Polo Febo, quien, al final de la obra y una vez ligado a Celestina en el andrógino-mestizo, es probablemente sustituido por el lector. ¿Quién es el narrador de este texto? En el comienzo de la novela es un narrador en 3ª persona; al final, se dirige a Polo Febo en 2ª persona. Kerr (1980: 95) hipotiza lo siguiente:

Polo's identity is unclear-not just because he has no name but also because he resembles, even seems to reincarnate, one of the three youths who escaped the Escorial some three centuries before, and thus, in a more in-direct way, to suggest Agrippa as well. Mysteriously enough, he is also presented as the reader, and perhaps even the author, of some manuscripts that he found inside three green bottles, now located in his rooms (pp. 768-70, 772-73, and 778). Thus Polo turns into a reader and an author of what may be the text in which he is also a character; the words addressed to him also seem to be the words he himself utters. This authorial figure is at the same time the reader of *Terra nostra*, inscribed within the pages that are read. The two roles overlap: reading the pronoun "tú" addressed to Polo Febo, we also "hear" it as addressed to ourselves. This complex overlap of extra- and intratextual relationships makes the stratification of levels of discourse, the separation of realities-including the separation that would permit the isolation of a frame setting-virtually impossible⁴⁰.

⁴⁰ «La identidad de Polo no está clara, no sólo porque no tiene nombre sino también porque se asemeja, incluso parece reencarnar, a uno de los tres jóvenes que escaparon de El Escorial tres siglos antes, y así, de una manera indirecta, se sugiere que de Agrippa también. De modo bastante misterioso, él también es presentado como el lector, y quizás incluso el autor, de algunos de los manuscritos que ha encontrado dentro de las tres botellas verdes, ahora localizadas en su habitación (768-770, 772-773 y 778). Así, Polo se convierte en el lector y en el autor de lo que podría ser el texto en el que es personaje; las palabras

Sólo Polo Febo puede ser, de forma verosímil, el narrador del marco ficcional, y a la vez, personaje y lector de la novela. Efectivamente, la compleja relación metatextual hace que esta afecte al lector real, puesto que la apelación de la segunda persona del singular de la novela le llega directamente. A su vez, Oloff (2011: 3) cree que, al rasgar el vínculo entre realidad y ficción de esta manera, la novela pierde su carácter crítico. Más bien parece suceder al contrario: es precisamente la escritura y la lectura de una historia alternativa, metaficcional intra- y extratextualmente, lo que ofrece no sólo la posibilidad de realizar una lectura diferente y alternativa de la percepción que podemos tener como lectores de la historia, sino que con la metaficción, tal y como indica Assunta Polizzi (1999: 21)⁴¹, el cuestionamiento que realiza la obra escapa las fronteras de la ficción y cuestiona la realidad. Precisamente por esta razón el lector de Kerr se siente interpelado.

Young Mee (2003: 41), en cambio, distingue cuatro grandes grupos de narradores: los narradores de toda la obra serían Julián y el Cronista –al primero le corresponderían desde el primer capítulo hasta el 137º (Fuentes, 1985: 13-672) y al segundo desde ahí hasta el final (Fuentes, 1985: 672-783)–. Dentro de sus respectivas narraciones se insertarían las narraciones simultáneas del Señor a Guzmán y de Celestina al Peregrino (Fuentes, 1985: 111-135); la narración del Peregrino (Fuentes, 1985: 357-494); y la narración alternada de Ludovico y Celestina al Señor (Fuentes, 1985: 522-591). En general, estamos de acuerdo con Young Mee, exceptuando lo relativo al marco ficcional en el que se insertan los demás relatos. En ese sentido, estamos más cerca de la propuesta de Kerr (1980) y también el hecho de que la recopilación del cronista dice alcanzar los últimos años del Señor: «Fundado en estos principios, lector, escribí, paralelamente, esta crónica fiel de los últimos años del

dirigidas a él parecen ser las palabras él mismo pronuncia. Esta figura autorial es a la vez el lector de *Terra Nostra*, inscrito en las páginas que son leídas. Las dos funciones se sobreponen: al leer el pronombre “tú” dirigido a Polo Febo, también lo “escuchamos” como si fuera dirigido a nosotros. Este complejo solapamiento de relaciones extra- e intratextuales hace que la estratificación de niveles del discurso, la separación de realidades –incluyendo la separación que hubiera permitido el aislamiento del marco de creación– virtualmente imposible».

⁴¹ «La metaficción provoca un abandono de la realidad fictiva por parte de la narración que declara, desde luego, su propia consistencia literaria. No se trata, paradójicamente, de un movimiento de acceso a la ficción, sino de una operación de salida de ella que, al mismo tiempo, mantiene al lector sumergido en la novela. [...] De ello procede un inevitable mecanismo de “auto-crítica” del texto que, refiriéndose en primera instancia a la esfera de la creación artística, llega a incorporar diferentes planos de la realidad referencial, el mundo real al cual pertenece el lector. [...] La duda de lo “real” se extiende a la compleja relación entre el sujeto y el mundo empírico hasta llegar a la hipótesis metafísica y constante en la obra, por ejemplo, de Borges, como en la de Unamuno, alrededor del carácter fictivo de la experiencia humana» (Polizzi, 1999: 21).

reinado y la vida del Señor don Felipe» (Fuentes, 1985: 674) y nada más. Si Ludovico y el Cronista son los autores del texto que lee Polo-Febo, no pueden serlo también del texto en el que Polo-Febo efectivamente lee. Oscar Tacca indica que «Toda novela no es más que un juego de información» (Tacca, 1985: 67) y por ello:

El que cuenta (el que aporta información sobre la historia que se narra) es siempre el narrador. Su función es informar. No le está permitida falsedad, ni duda, ni interrogación en esa información. Sólo varía (sólo le está concedida) la cantidad de información (Tacca, 1985: 67).

En el caso de *Terra Nostra* se ha expuesto la dificultad de encontrar al “narrador” de la novela. Bien, sólo un personaje es depositaria de toda la información: Celestina –o las distintas Celestinas que aparecen, que, al compartir la memoria, comparten identidad, de modo que en realidad todas ellas son sólo una–. En los demás casos, se trata de un juego de espejos: El Señor no conoce todos los detalles, y las narraciones de Ludovico y la propia Celestina completan o contradicen sus narraciones. Incluso el narrador Peregrino –responsable de *El Mundo Nuevo*– no puede recordar todos los acontecimientos vividos ni dar cuenta de ellos (Fuentes, 1985: 452-453⁴²; 585). Sin embargo, Celestina no es la narradora del “marco ficcional” puesto que aparece como personaje y el narrador se refiere a ella en tercera persona. Es importante saber distinguir entre narrador y personaje, a pesar de que:

Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. Por eso es importante conservar intacta la imagen ideal del narrador. El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes. El narrador es, pues, una abstracción: su entidad se sitúa (recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov) no en el plano del enunciado, sino en el de la enunciación (Tacca, 1985: 69).

En su estudio sobre las voces en la novela, Tacca distingue entre los narradores y los personajes en función de la relación de cantidad de información que poseen. Indica que es poco plausible –y menos verosímil– que entre los narradores en primera persona se den relaciones de deficiencia o innsciencia –casos en los que el narrador tiene

⁴² «Viajarás veinticinco días y veinticinco noches para que volvamos a reunirnos. Veinte son los días de tu destino en esta tierra. Cinco son los días estériles que ahorrarás para salvarlos de la muerte. Cuenta bien. No tendrás otra oportunidad en nuestra tierra. Cuenta bien. Sólo durante los cinco días enmascarados podrás hacer una pregunta a la luz y otra a la oscuridad. Durante los veinte días de tu destino, de nada te valdrá preguntar, ya no que no recordarás nunca lo que sucede en ellos, pues tu destino es el olvido. Y durante el último día que pases en nuestra tierra, no tendrás necesidad de preguntar, sabrás».

menos o más información que el personaje—, lo que tiene muchísimo sentido habida cuenta de que narrador y personaje comparten la misma cantidad de información, puesto que utilizan la misma máscara. Quizás la *Figura 7* lo aclare (Tacca, 1985: 73):

Figura 7

1. Narrador <i>fuera</i> de la historia (3ª persona)	<ul style="list-style-type: none"> a. Omnisciente (N>P) (La mayoría de los relatos en tercera persona. b. Equiscente (N=P) c. Deficiente (N<P)
2. Narrador <i>dentro</i> de la historia (1ª persona)	<ul style="list-style-type: none"> a. Innisciente (N>P) (... ..) b. Equiscente (N=P) (Todos los relatos en primera persona) c. Deficiente (N<P) (... ..)

Puesto que en *Terra Nostra* abundan los personajes-narradores, en principio, pertenecerán, de acuerdo a la clasificación de Tacca, al tipo 2b. Sin embargo:

No obstante, en el terreno de la 'ficción, el autor puede mantener sutilmente la interna distancia del narrador-personaje (su mente dominando claramente la abstracción $N \neq P$), extrayendo de la misma efectos de extrañeza y hondura de altos quilates novelescos. Distancia nunca dicha,' sino solamente sugerida, y que viene en realidad a desmentir los dos casos señalados como inexistentes (2. a. y 2. c.) (Tacca, 1985: 85).

Lo que justifica, que aún en el caso de una narración en primera persona, el narrador puede tener menos información que el personaje —o una información sesgada, subjetiva, que se completa con la visión de otros narradores [casos de la *Celestina* y *El Señor; el Peregrino*]—; y que el personaje —*Celestina*, depositaria de la memoria de toda la novela— tenga más información que el narrador:

Existe, pues, otra forma de omnisciencia, o de cuasi omnisciencia, que consiste en saberlo todo, ya no desde un punto de vista superior e inhumano al modo del narrador omnisciente, sino acumulando la información que sobre un personaje (o episodio) tienen los restantes: es esa visión, plural, polivalente, o pluriperspectiva (Tacca, 1985: 96).

Queda así resuelto el enigma del narrador de *Terra Nostra*.

En efecto, "frente a los otros (discurso referencial caracterizado por su transparencia o transitividad, discursos abstracto y figurado caracterizados por su literalidad o intransitividad) el discurso connotativo se distingue por su carácter polivalente: su significación apunta a la vez al aspecto referencial y a una relación que vincula su aspecto literal con otro texto. En verdad, el carácter de' este desajuste entre personaje y narrador que tantas veces la novela moderna explota, cultivando el doble registro de lo que dice secamente el personaje y lo que quiere decir el narrador, no se limita simplemente a esa segunda

alusión a otro texto sino más ampliamente a todo un modo de pensar, a una 'ideología', a ciertas convenciones culturales, es decir, a una cultura fundamentalmente literaria (Tacca, 1985: 90).

Esto se debe a narraciones que, dirigidas en apariencia a otros personajes, funcionan en realidad como monólogos interiores:

El narrador verdadero, el sujeto de la enunciación de un texto en que el personaje dice 'yo', resulta más disimulado aún. El relato en primera persona no hace explícita la imagen de su narrador, sino que, al contrario, la vuelve más implícita aún (Tacca, 1985: 94).

Y también debemos tener en cuenta que: «el acceso al monólogo interior es congénito con una pérdida de la conciencia personal» (Tacca, 1985: 104). Además, todos los discursos de los narradores de *Terra Nostra* cobran sentido cuando son conjugados con los demás, puesto que en ellos aparecen referencias de otros textos en la novela. En este sentido, la novela realiza el juego de espejos tanto hacia *dentro* como hacia *fuera*. Esta es la situación que faculta la *lectura en contrapunto* que aparece al final de este excursus.

A esto hay que añadir el hecho de que cada narración en *Terra Nostra* tiene un destinador interno –Polo Febo–, al igual que uno externo –el lector–, que hemos mencionado a propósito de la estructura de la obra, pues existiendo un destinador interno, se produce una modulación de voces provocada por él (Tacca, 1985: 155). Esto tiene dos consecuencias inmediatas: «El lector se transforma no ya en el autor, sino en *otro* autor: la lectura se convierte en la escritura de un *nuevo* libro, absolutamente personal e intransferible»⁴³ (Tacca, 1985: 162), lo que da cuenta de las diferentes interpretaciones de un mismo texto literario; y, refiriéndose a las novelas de autor-transcriptor –cuya estructura hemos utilizado para dar cuenta de *Terra Nostra*– «el espectador ajeno y exterior se comporta como un criptanalista, que recibe mensajes cuyo destinatario no es y cuyo código desconoce» (Tacca, 1985: 164). Un lector de una novela clásica de autor-relator se comporta como un descodificador, puesto que conoce el código desde el que se le está relatando la historia (Tacca, 1985: 165). En cambio, un lector de una novela de autor-transcriptor accede a una obra de la que no es destinatario –real o imaginario– y debe actuar como criptoanalista (Tacca, 1985: 165-166), esto es, debe reconocer el código en el que está escrita, y recomponer los diferentes fragmentos para otorgarles sentido, en definitiva, recreando la novela. Esto es lo que sucede en

⁴³ La cursiva es del autor.

Terra Nostra: de ahí las diferencias interpretativas entre los críticos mencionados, porque «en definitiva, que los pasos del lector reproducen los pasos del artista» (Tacca, 1985: 167).

Los personajes

Young Mee distingue entre los críticos que consideran a los personajes en el sentido clásico⁴⁴ y quienes los consideran «"transfiguras" por donde pasan las palabras. Es más, ellos son "seres-palabras". [...] Los personajes son portadores de palabras» (2003: 27)⁴⁵. Nos inclinamos más por la segunda opción, ya que, más que nada, los personajes de *Terra Nostra* son generadores de discurso, como hemos visto. Sin embargo, la primera opción ofrece una distinción clara y útil entre los personajes –todos literarios, pues aparecen en una novela– que provienen de una realidad histórica y aquellos que lo hacen desde una obra literaria. El objeto de hacer esta enumeración es localizar a los distintos personajes en la novela y ver hasta qué punto son desarrolladas las referencias culturales –librescas– e históricas en *Terra Nostra*.

Para empezar, hemos apuntado que El Señor-Felipe es una mezcla de los monarcas Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II: construye el Escorial y también batalla contra los infieles en Flandes (Fuentes, 1985: 56-58). Su padre, que también recibe el mismo nombre, puede identificarse con Felipe el Hermoso, responsable de la educación de El Señor-Felipe y también de la violación de la primera Celestina (Fuentes, 1985: 170; 180) que dice haber «fornicado con el demonio» (Fuentes, 1985: 184). Otro personaje de la casa de Austria que aparece en la novela es Carlos II, el hechizado, con el nombre de El príncipe Bobo (Fuentes, 1985: 301) –uno de los tres gemelos: los otros dos serán el Peregrino y Don Juan–. Este príncipe Bobo es “educado” por la Dama Loca –también mencionada como La Señora– para sustituir a su marido (Fuentes, 1985: 222). El señor, que se corresponde con Felipe el Hermoso, cuyo cadáver pasea por todos los rincones del reino (Fuentes, 1985: 83-84; 186). Por último, casará a este príncipe con Barbarica (Fuentes, 1985: 281-285), una enana de su séquito. Este príncipe Bobo puede ligarse con Carlos II en el retrato que da cuenta de su

⁴⁴ «1) cuatro sets representativos: un personaje femenino, un personaje del poder, un aventurero y el narrador, propuesto por Margaret Sayers Peden; 2) dos grupos: el grupo socio-político y el grupo intelectual, de Regina Janes, 3) tres tipos: literarios, simbólicos e históricos, de María Teresa Fernández, y 4) dos tipos de personajes: históricos y literarios, de autores como Roberto González Echeverría, Ingrid Simson y Lucrecia Shotzbargar Tippit» (Young Mee, 2003: 26).

⁴⁵ A este grupo de críticos, «los que se centran en las metamorfosis de los personajes son Pere Gimferrer, Zunilda Gertel, Joaquín Sánchez Macgregor y José Miguel Oviedo».

estupidez (Fuentes, 1985: 234-235). De la familia real, queda Isabel, la reina de origen británico de quien ya mencionamos su filiación por el mundo árabe y la justificación mítica de la enemistad entre los reinos de España e Inglaterra. Además, La Señora-Isabel construye a partir de fragmentos de los cadáveres de los antiguos monarcas españoles un hombre (Fuentes, 1985: 302-303; 645). Y ella es, quien con su lujuria educa a Don Juan (Fuentes, 1985: 223-224), el segundo de los tres hermanos. Guzmán, que no forma parte de la familia real sino que es un noble venido a menos que trabaja como montero real, representa a la nobleza española decadente y a la vez ansiosa de recuperar sus privilegios, motivo por el cual emigrará a América en cuanto le sea posible (Fuentes: 1985: 232). En este punto puede convertirse en un trasunto de cualquiera de los conquistadores españoles –Cortés, Pizarro– ya que recibe el mismo trato que ellos: el silencio (Fuentes, 1985: 509; 708).

En cuanto a los personajes cuyo origen es ficcional, está evidentemente Don Juan, que comienza siendo uno de los tres hermanos, como hemos indicado, y es educado por La Señora-Isabel. A partir de ahí se vuelve un conquistador de mujeres (Fuentes, 1985: 290-293), irónicamente, se convierte en estatua (Fuentes, 1985: 345). Sin embargo, no acaban ahí las referencias a Don Juan como personaje: Don Juan e Inés escapan –a América, por supuesto– (Fuentes, 1985: 642); como Quijote declara ante el Lazarillo haber sido don Juan en su juventud (Fuentes, 1985: 585: «Viví la juventud de Don Juan. Quizás Don Juan se atreva a vivir mi vejez. Tú, muchacho... Recuerdo mal... Creo que me parecía a ti en mis años mozos. Tú, muchacho, ¿aceptarías seguir viviendo mi vida por mí?» dirigiéndose a un joven en el que Cros (2006: 11) identifica al Lazarillo; y toda la saga de personajes pertenecientes a esta obra: el Comendador –su figura está estudiada en Abeyta (2004: 292-297)–: es judío en origen y prestamista del rey, a cambio de títulos nobiliarios; y Doña Inés –cuya localización en la obra está perfectamente realizada por Morilla Palacios (2009)–. También es un personaje de inspiración ficcional el Peregrino –se fundamenta, como ha señalado la crítica, en *Las Soledades* de Góngora y el *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz (Dupont, 2002: 12)–. En las aventuras de Peregrino en América, se manifiesta la muerte de La Gran Voz (Fuentes, 1985: 480), el título que recibía el Chilam Balam –el que es boca– (Barrera Vásquez y Rendon, 2009: 14) y en la relación entre el Peregrino y la Señora de las Mariposas del Mundo Nuevo (Fuentes, 1985: 432-433) puede cifrarse el sentido de *Aura* (Fuentes, 1962), pues el tiempo no transcurre igual para ella que para él.

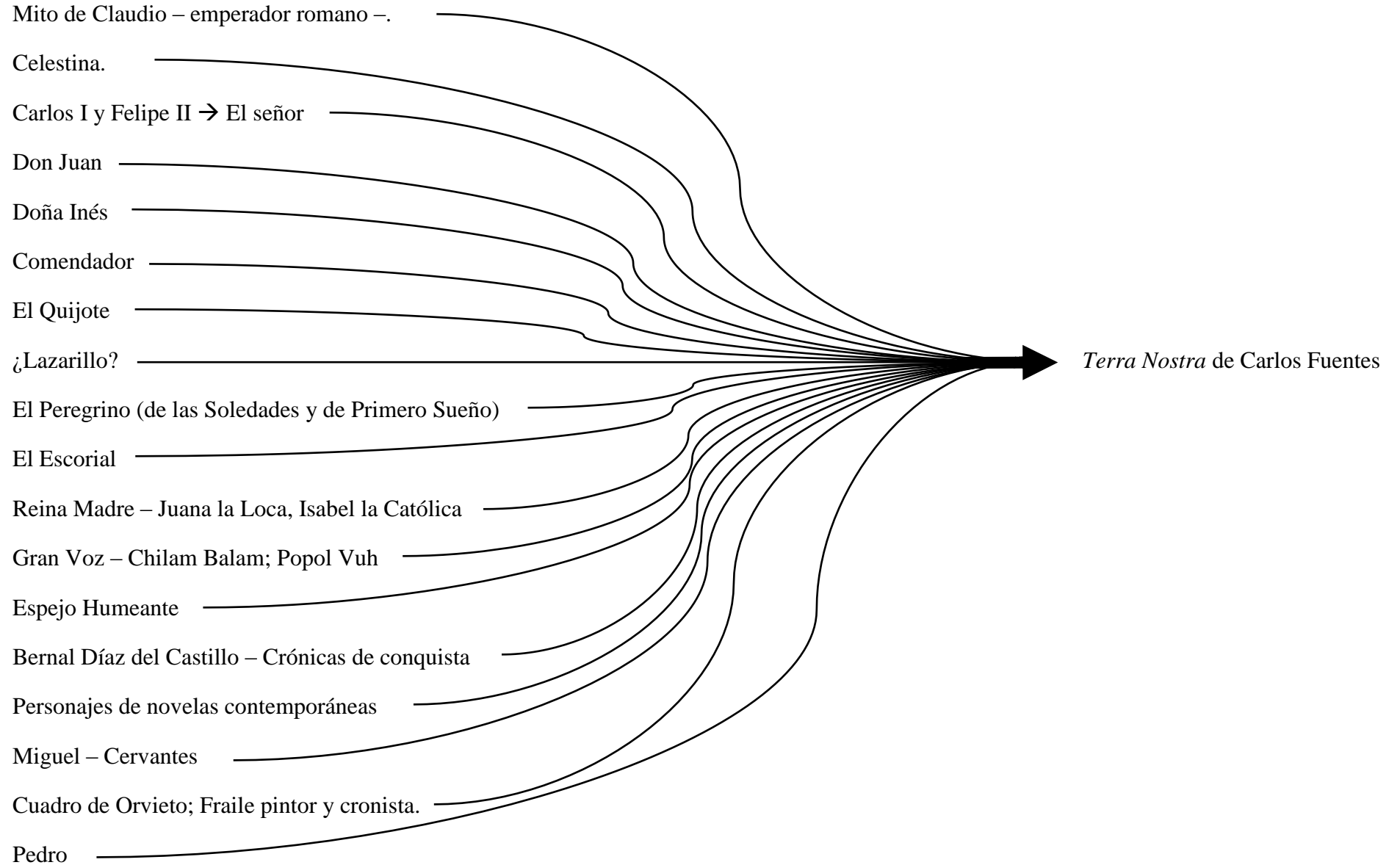
Entre los narradores, se juega con la idea de que el Cronista Miguel (Fuentes, 1985: 240-245) sea en realidad de origen judío, y, además de escribir la parte que le corresponde en *Terra Nostra*, marca también la escritura del Quijote. Por supuesto, la Celestina también aparece mencionada, de hecho se encuentra con un don Juan a punto de fallecer –una versión más del mito– (Fuentes, 1985: 533-534).

Por último, hemos mencionado al comienzo de este excursus las transducciones temporales y espaciales. Falta una fundamental: el cuadro de Orvieto, cuya contemplación obsesiona al Señor. El hecho de que los personajes estén de espaldas lo acerca a los frescos que pinta Diego Rivera en *Los años con Laura Díaz* (Fuentes, 2006), para mostrar el rechazo hacia la oligarquía que encarga el cuadro.

En la *Figura 8* se presenta un resumen de las transducciones mencionadas:

Figura 8

Principales transducciones presentes en *Terra Nostra*



¿Cuál es el sentido de todas estas transducciones? ¿Cuál es el sentido de todas las referencias a la tradición cultural hispánica y precolombina

El Barroco y la contraconquista

La crítica ha insistido, de uno u otro modo, en la importancia del barroco para la comprensión de la novela *Terra Nostra* (Abeyta, 2002; Dupont, 2002; Anderson, 2013). Quizás esto se deba a la insistencia con la que Carlos Fuentes ha tratado el tema del barroco en sus escritos –en sus estudios sobre Lezama Lima (Fuentes⁴⁶, 1990: 209-252; Fuentes, 2011: 223-260)– y a la naturaleza de la obra, evidentemente. Por ello, resulta especialmente relevante el artículo de Lezama titulado *La curiosidad barroca*, en el que aparece una aproximación muy interesante al barroco para nuestro estudio:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar; primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias (Lima, 2005: 90-91).

Nos interesan particularmente la segunda característica “un fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica” y la tercera, que menciona un estilo “plenario”. Estas son ideas claves en *Terra Nostra*: una novela que revisa los orígenes de la conquista para escribirlos en otros términos, para realizar una “refundición” en términos ficcionales de la conquista americana y, por lo tanto, del origen la América Latina. Para Lima: «el barroco fue un arte de la contraconquista» (2005: 91), una manera de los conquistados de volver a conquistar a sus conquistadores a través del lenguaje. Según Fuentes (2011:41):

A través del barroco, un arte diseñado para llenar vacíos, y eso, en Latinoamérica, se convierte en un ingrediente esencial de lo que el escritor cubano José Lezama Lima llamó la contra-conquista: una absorción de las culturas europeas y africanas y el mantenimiento de las culturas indígenas que, encontradas y mezcladas, crean la cultura latinoamericana o la cultura indo-afro-iberoamericana.

⁴⁶ Los temas tratados en *La gran novela latinoamericana* y *Valiente mundo nuevo* son tremendamente parecidos. Puede tratarse de la refundición del mismo libro.

Es decir, el barroco es el arte que permite la coexistencia de culturas de diversos orígenes y sería a través de su utilización como encontraríamos las transducciones culturales de las que hablábamos al comienzo de este capítulo. El castellano es la lengua del imperio, y por ello para Carlos Fuentes (1969: 31):

Nuestro lenguaje ha sido el producto de una conquista y de una colonización ininterrumpidas; conquista y colonización cuyo lenguaje revelaba un orden jerárquico y opresor. [...] La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.

En este texto de 1969 –*La nueva novela hispanoamericana*–, Fuentes demuestra cierto rencor que desaparecerá del resto de sus escritos. Sin embargo, resulta relevante para nuestro análisis la percepción de la lengua española como “producto de una conquista” y “colonización ininterrumpida”. Corresponde, pues, a “la nueva novela hispanoamericana” –entre cuyos autores se encuentra el propio Carlos Fuentes– una “nueva fundación del lenguaje”. Es por esto que el barroco significa:

Sustituir los lenguajes, dándole cabida, en el castellano, al silencio indígena y a la salmodia negra, a la cópula de Quetzalcóatl con Cristo y de Tonantzin con Guadalupe. Parodia de la historia de \ vencedores y vencidos con máscaras blancas y sonrientes sobre \ rostros oscuros y tristes. Canibalizar y carnavalizar la historia, convirtiendo el dolor en fiesta, creando formas literarias y artísticas intrusas, entrometidas unas en las otras, como lo son hasta la fecha las de Borges, Neruda y Cortázar, sin respeto de reglas o géneros. Literatura de textos prestados, permutados, mímicos, payasos, como lo son hasta la fecha los de Manuel Puig, Luis Rafael Sánchez, Severo Sarduy. Textos en blanco, asombrados entre el desafío del espacio de una página, lenguaje que habla del lenguaje, de Sor Juana y de Sandoval y Zapata, José Gorostiza y a José Lezama Lima (Fuentes, 1969: 57).

Por tanto, la contraconquista se manifiesta en la mezcla del “castellano”, el “silencio indígena” y la “salmodia negra”. La imagen de la cópula, literalmente unión, de Quetzalcóatl con Cristo y Tonantzin con Guadalupe es tremendamente descriptiva. Para apoyar esto, menciona una serie de autores del siglo XX –Borges, Neruda y Cortázar o Manuel Puig– y a los autores del origen –Sor Juana y los demás–. Pero el origen aún debe encontrarse más atrás:

A la conquista del Nuevo Mundo siguió, nos dice Lezama, la creación de un continente de civilización multirracial y policultural, europeo, indio y africano, dueño de un estilo de vida y un gusto que se comprueba lo mismo en la cocina que en el sincretismo religioso, en el sexo que en la arquitectura barroca. La contraconquista es visible en

los altares cristianos decorados por artesanos indígenas, de acuerdo con la idea mítica del paraíso aborigen, en Perú, Guatemala, Ecuador y México, y en las ceremonias católicas impregnadas de rito africano, en el Caribe. Son parte de la historia de la contraconquista la revuelta nacionalista de los dos Martín Cortés, el hijo del conquistador de Hernán Cortés y de su lengua y amante india, La Malinche, y su hermano, el Martín legítimo, en la primera generación de mestizos mexicanos, así como la revuelta milenarista de Tupac Amaru, en las postrimerías del virreinato peruano. La contraconquista abarca tanto las crónicas del imperio perdido del Inca Garcilaso en Perú como las del fraile franciscano Bernardino de Sahagún en México. E incluye, también, la observación, como celebratoria o cáustica, de la naciente sociedad colonial por Bernardo de Balbuena en la ciudad de México o por Rosas de Oquendo en Lima (Fuentes, 1990: 20).

Es a través del Barroco como se expresa la contraconquista, o la contraconquista es consecuencia de la escritura del Barroco: la mezcla de lenguajes y orígenes. Esto, en estos fragmentos citados, tiene dos lecturas: de una parte la contraconquista a través del barroco comenzó con las primeras manifestaciones culturales –como en el caso del escultor brasileño Aleijadinho (Fuentes, 2009: 290-292)– y, a la par, le corresponde a la utilización de esta mixtura conformar la reescritura de la historia de América Latina. Tiene, por lo tanto, una doble misión, comportándose como una poética analítica y programática: servir de análisis de los hechos artísticos producidos en América Latina, algo que Carlos Fuentes realiza en sus ensayos, y ser la hoja de ruta a través de la cual reconquistar el origen y, desde allí, el resto de la historia amerindia. Y esto es lo que se propone, creemos, Carlos Fuentes a través de obras como *Terra Nostra*. Esto es, transducciones relacionadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria.

Contraescritura y lectura en contrapunto

La idea de la contraconquista enunciada por Lima es sorprendentemente semejante a la expresada por María José Vega (2003: 234) como «contraescritura» en la estela de Aschroft, Tiffin y Griffiths –autores de *The Empire Writes Back*– quienes a su vez seguían la de un artículo de Salman Rushdie y que culminaría en *Culture and Imperialism*. Vega define la contraescritura como:

Una forma de parodia o imitación, o una suerte de venganza textual, que se ha convertido en objeto privilegiado de la reflexión crítica, hasta el punto de que se la ha promovido a estrategia fundamental de las literaturas postcoloniales: consiste en la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana, de tal forma que se inviertan sus representaciones y que se evidencia lo que en ellas hay de complicidad con el imperio y con la empresa de dominación de occidente. La contraescritura es, pues, una tarea

política (en el sentido amplio de la palabra) que pretende mostrar abiertamente los presupuestos ideológicos de las obras canónicas de las literaturas europeas, traer a primer plano lo que para los lectores metropolitanos es secundario y forzar, de este modo, un nuevo itinerario de lectura (2003: 234).

Y, más sucintamente, como sigue:

La contraescritura puede definirse, quizá más ajustadamente, como una forma literaria vicaria y apendicular, porque depende de otras obras, pero, a la vez, como un acto crítico, ya que no es sólo una imitación, sino también un comentario, *desde la ficción*, de la obra matriz (2003: 236).

Se trata, por lo tanto, de “una suerte de venganza textual”, un ajuste de cuentas con la teoría y la historia literaria como convidados –si no de piedra, sí cuestionando su carácter pétreo e inamovible–, “consiste en la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana”, en el caso que nos ocupa, *Terra Nostra*, esto es totalmente cierto: el Quijote, la Celestina y el don Juan –personajes todos ellos pertenecientes a la gran tradición de literatura hispánicas– aparecen en *Terra Nostra*; también aparecen personajes de la tradición hispanoamericana (Fuentes, 1985)⁴⁷, quizás con el fin de legitimarse o instaurarse en el mismo rango que la tradición literaria; y, efectivamente, parece que la intención de Carlos Fuentes es “forzar un nuevo itinerario de lectura” en la tradición literaria afectada. Es una relectura “*desde la ficción*”, y, por lo tanto, una transducción inacabable.

De ahí que Vega (2003: 236) sostenga que: «La contraescritura de una obra canónica no afectaría únicamente al texto concreto que toma como base, sino a la totalidad del campo discursivo del que esa obra forma parte». Se trata, por lo tanto, de un caso de transducción de tradición literaria y que por tanto exige voluntad revisionista –componente interpretativo–. De modo que la contraescritura es una estrategia de independencia cultural vindicada, a veces a pesar del autor que así lo realiza, en la tradición literaria y cultural que se pretende negar o rechazar. Y, a pesar de todo:

No obstante, también podría entenderse que la contraescritura es una forma de dependencia, una especie de homenaje, aunque por antífrasis: de hecho, pone de manifiesto hasta qué punto el escritor colonial ha asimilado y hecho suya la tradición metropolitana, hasta

⁴⁷ «Tardíamente, el viejo Pierre Ménard propuso que se dotara a bestias, hombres y naciones de un surtido de espejos capaz de reproducir infinitamente sus figuras y las ajenas, [...]. Oliveria, Buendía, Cuba Vengas, Humberto el mudito, los primos Esteban y Sofía y el limeño Santiago Zavalita, que se la vivía preguntándose como todos los demás, con excepción de la rumbera cubana, ¿a qué hora se jodió la América española?» (Fuentes, 1985: 765).

qué punto debe recurrir a ella para concebir el mundo, y hasta qué punto le concede importancia –como tradición literaria– puesto que siente la necesidad de ajustar cuentas con ella o de comenzar por ella la resistencia cultural (Vega, 2003: 236-237).

Vemos, pues, que la contraescritura tiene una misión paradójica: pretende conquistar para los conquistados un espacio propio de la ficción pero, para ello, debe apoyarse en los textos pertenecientes a la tradición “ortodoxa” de la metrópolis. Se rechaza “la dependencia cultural” pero se utilizan los mismos textos que representan dicha dependencia: el escritor debe acudir a esta tradición y debe forzar una lectura que favorezca su voluntad interpretativa y creadora. Tal como señala Vega: «esta reescritura se produce dentro de la literatura europea y metropolitana [...]. Es más, la literatura europea lleva en sí una fortísima tradición de contraescritura de sus propias obras maestras» (2003: 243), que «alberga en sí sus propias contestaciones, sabotajes y “venganzas textuales”. [...] la literatura poscolonial, al *contraescribir*, estaría mimetizando y prolongando una característica presente en la tradición que pretende contestar» (2003: 244). De hecho, a lo largo de este trabajo de investigación veremos varios ejemplos⁴⁸ dentro de la tradición hispánica –quizás el más grande de todos sea el del Quijote–. Sería terriblemente inocente creer que la contraescritura es un movimiento cultural de rechazo, puesto que las obras de la contraescritura contienen obras de la tradición que sería rechazada, y el modo del rechazo en literatura, tal como hemos visto es el silencio o el agotamiento de la fertilidad semiótica de la obra literario, y no la diseminación de las características de dicha obra. El hecho de que las transducciones se produzcan implica, necesariamente, que la obra es rica en interpretaciones y, por lo tanto, susceptible de que una nueva lectura pueda ser llevada a otro texto. Y esto, en todo caso, es un homenaje, puesto que la pertinencia de dicha obra es resaltada.

Según Vega (2003: 37), que sigue a Said, estos fenómenos también reciben el nombre de *reinscripción*:

La reinscripción, contradiscurso, contraescritura o disrupción, y la apropiación y subversión de formas, convenciones, temas y obras particulares satisfacen muchas de las predilecciones de la crítica contemporánea: por su condición libresca e hipertextual, de texto que habla sobre otro texto y lo comenta desde la ficción, por su naturaleza contracanónica y parasitaria (Vega, 2003: 237-238).

⁴⁸ Cfr. Cap. II la relación entre Góngora y Cervantes con Alberti; Cfr. Cap. IV, la relación entre la bella durmiente de Perrault y la de Iban Zaldúa y Quim Monzó; Cfr. Cap. V relación entre Cernuda y Brines; Cfr. Cap. VII las escrituras del matrimonio de conveniencia; Cfr. Cap. VIII Pierre Ménard; Cfr. Cap. IX estudio sobre José Ricardo Morales.

Las características que Vega señala como relevantes para “las predilecciones de la crítica contemporánea” son fundamentales para el objeto de estudio de este trabajo de investigación. Por ello, conviene resaltar la “naturaleza contracanónica” y “parasitaria” de este tipo de textos, su “condición libresca e hipertextual”: en definitiva, sus relaciones de interdependencia con respecto del canon establecido para una determinada nación. Este proceso de *reinscripción*, *contradiscurso*, *contraescritura* o *contraconquisita* –tal como lo definiera Lima– puede producirse siguiendo las siguientes estrategias de representación:

De ahí que [Said] enumere como estrategias de representación de las nuevas literaturas 1) la paradoja de los grandes autores y de los temas europeos (como, por ejemplo, de Shakespeare o de Kipling); 2) la reformulación de un modelo o de un recurso literario occidental para que sirva a nuevos fines en un nuevo contexto (como, por ejemplo, las técnicas del realismo al servicio del relato maravilloso, o la adaptación de fórmulas corales del teatro griego, etc.); 3) los procedimientos del camuflaje (*de camouflage ou de subterfuge*), por los que el texto literario adopta y subvierte las convenciones de textos –tantos literarios como no literarios– al servicio del imperio [...]. Estas técnicas no serían simples préstamos: todas ellas implican un desplazamiento de las representaciones de la autoridad (Vega, 2003: 237).

Creemos que Carlos Fuentes en *Terra Nostra* cumple con las tres estrategias provistas por Said: en cuanto a 1) el peregrino que llega al Nuevo Mundo puede identificarse con el peregrino de las *Soledades* de Góngora, con el protagonista del *Primero Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, Cervantes aparece como narrador y la naturaleza del Don Juan se confunde con la del Caballero de la Triste Figura; en lo relativo a 2) la “reformulación de un modelo literario occidental” con “nuevos fines en un nuevo contexto”, esto puede relacionarse con la escritura barroca, la novela absolutamente coral, las confusiones relativas al narrador-autor-personaje presentes en *Terra Nostra*; por último, 3) los “procedimientos de camuflaje” a través de los cuales el “texto literario adopta y subvierte la convenciones de textos –tanto literarios como no literarios– al servicio del imperio”, es evidente que Carlos Fuentes juega con todo el material cultural disponible, el puramente literario –el Quijote, la Celestina, el don Juan–, mezcla discursos no literarios –*Crónica de la verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, *Chilam Balam*, tratados de Erasmo y Moro–, la mezcla de historia y ficción en la constitución de personajes y desarrollo de la acción a partir de ellos –El Señor, trasunto de Carlos I de España y V de Alemania y Felipe II; la Dama Loca, mezcla de Isabel la Católica y Juana la Loca; la construcción de El Escorial; las

actividades de la Señora, para ejemplarizar la atracción y la repulsa que el mundo anglosajón ha sentido por España, por poner algunos ejemplos—. Obviamente, tal como indica Vega, estas técnicas conllevan un “desplazamiento de las representaciones de la autoridad”, circunstancia clave y totalmente premeditada.

Por último, Vega (2003: 245) distingue los diferentes modos en los que puede presentarse la contraescritura, que podemos vincular con los modos de presentación de la transducción:

Por otra parte, la *contraescritura* colonial parece reunir, bajo un mismo nombre, una gran variedad de prácticas diversas: desde la reescritura ceñida y claramente política (por subversión y parodia), [...], hasta la alusión y la referencia, la asimilación de uno o dos personajes (nominalmente, sin retomar aspectos de la trama), o la escritura de una prolongación o «segunda parte». Es decir, se designa como contraescritura cualquier relación abierta de intertextualidad o de transformación: cualquier forma de literatura *en segundo grado* que reformule elementos de una obra canónica de las literaturas europeas.

Si recordamos el tipo de fenómenos que la teoría de la transducción podía estudiar a juicio de Doležel, vemos que hay una clara coincidencia con el último fragmento citado de Vega. La *contraescritura* se ocupa de la reescritura –por “subversión y parodia”–, la “referencia”, la “asimilación de uno o dos personajes” –algo que Carlos Fuentes lleva al extremo, pues en su novela todos los personajes son asimilados, incluso cuando parecen ser originales *caso del Peregrino con Góngora*–; “la escritura de una prolongación” también es un claro ejemplo de transducción⁴⁹.

Por tanto, la contraescritura, como el barroco de Lezama, Carpentier y Fuentes, una transformación del punto de vista que devuelve la mirada hacia los textos canónicos de una tradición determinada con el fin de contestarlos, aún a riesgo –o con la voluntad de– instalarse en esa tradición: «una lectura no cooperativa de los textos, una redefinición de las hipótesis de lectura, la detección de un lector o de un punto de vista *marcado*» (Vega, 2003: 248). Para ello, Vega se apoya en el concepto *lectura en contrapunto* (2003: 249) que toma de Edward Said, que, al situarse frente a una

⁴⁹ De hecho, María José Vega (2003: 248-249) menciona la novela de Jean Rhys *Wide Sargasso's Sea* como ejemplo de este tipo de acontecimiento literario –se trata de la escritura de una novela que precede a *Jane Eyre* de Charlotte Brontë en el tiempo ficcional; así como la novela *Foe* de J. M. Coetzee, una reescritura de la novela *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe–. Ambas obras son ejemplos de literatura postcolonial y las dos son estudiadas por Lubomir Doležel en *Heterocosmica. Ficción y Mundos Posibles* (1999: 300-303) como ejemplos de transducciones de mundos posibles. Hasta este punto llega la vinculación entre Vega y Doležel, entre Said y Doležel.

tradición dada «revela las huellas del imperio o del punto de vista imperial». De este modo:

La contraescritura sería, pues, uno de los medios de la *resistencia textual* y de la *resistencia simbólica*, conceptos que tanto éxito y relevancia tienen en la teoría literaria postcolonial. Said, en *Culture and Imperialism*, trataba a la literatura como uno de los instrumentos más destacados de resistencia ideológica y mencionaba particularmente la resistencia a los modos de representación –en la crítica, en la lectura– y la construcción activa de formas de *contra-representación* (Vega, 2003: 249).

Esta *lectura en contrapunto* es «la lectura realizada desde la conciencia de la historia metropolitana y de todas las “otras historias” contra las que actúa el discurso dominante; la lectura que no concierne únicamente a los textos literarios, sino a la totalidad del *archivo*» (Vega, 2003: 135) y por esta razón se manipulan en la creación literaria aspectos puramente literarios –formas, estilos, contenidos, personajes– e históricos –como los personajes históricos *reales* que entran en el terreno de la ficción, ya mencionados–. Forma parte de una estrategia ideológica en la que a la recuperación de un espacio propio –físico y político– le sigue una reconquista del espacio imaginario: «Inicialmente, por tanto, la tierra es recuperable mediante actos de imaginación: de ahí se sigue, por tanto, la relevancia de la *imaginación espacial* en la literatura de resistencia» (Vega, 2003: 150). Y en este mismo sentido se expresa Carlos Fuentes al mencionar la *contraconquista*.

Contraconquista, contraescritura, lectura en contrapunto y Barroco son caras de la misma moneda y tienen, como hemos señalado, muchos elementos en común. Al escritor le está dado seleccionar sus influencias y situarse en una constelación de obras y autores con una ideología determinada: selecciona lecturas desde un punto de vista interesado y las transduce en sus propios contenidos, situando su obra, de este modo, entre la tradición –de manera más o menos consciente e interesada– y el último lector. Se convierte, así, en intérprete-mediador.

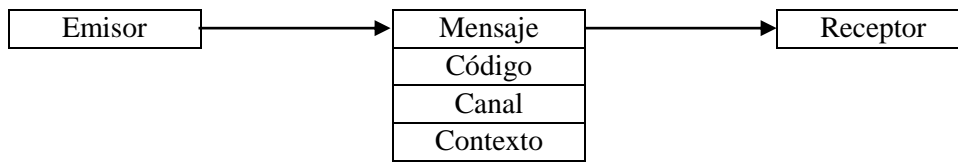
II.-El intérprete-mediador

Si atendemos al comportamiento de Carlos Fuentes en el capítulo anterior, en la elaboración de la novela *Terra Nostra* actúa como un filtro que selecciona materiales propios de la tradición cultural hispanoamericana transformándolos al pasar por el tamiz de sus elecciones, gustos e intereses personales. Esta actividad de receptáculo y depositario se prolonga en la escritura de un nuevo texto literario, cuyo resultado es la novela analizada en el capítulo anterior. De modo que si observamos la cadena de comunicación en la que el autor de *Terra Nostra* se involucra, en un primer caso éste actúa como receptor –de la tradición cultural hispanoamericana en general y de los elementos destacados en concreto– y en un segundo caso actúa como emisor o productor de un nuevo texto –la novela *Terra Nostra*–. Esto es, en intérprete-mediador.

Tal y como se adelanta en la introducción, en este capítulo nos centraremos en el artículo *Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria* (Albaladejo, 1998). En este artículo de investigación, Albaladejo presenta el concepto “intérprete-mediador” que cumple una doble función comunicativa en los esquemas de comunicación literaria: recibe un primer mensaje sobre el que actúa –transformándolo– para producir un segundo mensaje –transmitiéndolo–. En función de su actividad, el texto resultante será de una u otra naturaleza –Albaladejo establece esta distinción en función de la cercanía o lejanía del texto resultado respecto del texto original–, como veremos a continuación. Con el fin de ejemplificar estos hallazgos, a lo largo de este capítulo nos referiremos a dos obras de Rafael Alberti: su “*Soledad tercera: paráfrasis incompleta*” presente en el poemario *Cal y Canto* y su adaptación de la pieza teatral “*Numancia*” de Miguel de Cervantes –en realidad, dos adaptaciones, puesto que una de ellas se refiere a 1937 en Madrid y la otra es de 1942 en Buenos Aires, una vez terminada la Guerra Civil, por lo que el significado de ambas adaptaciones es sustancialmente diferente–.

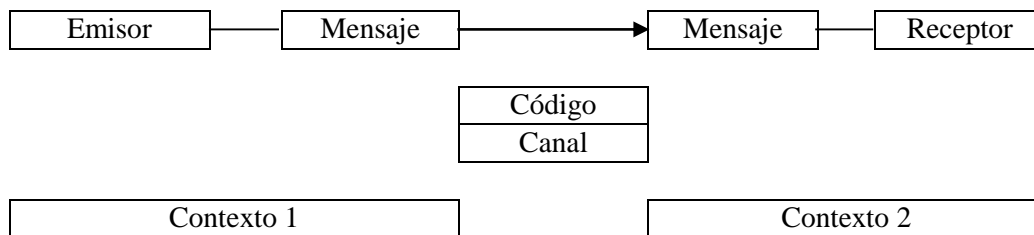
Resulta obligado, con el fin de apoyarnos en él para la explicación, volver a referirnos al esquema comunicativo –*Figura 3*– propuesto por Jakobson y que ya empleamos en el primer capítulo:

Figura 3



Y hemos visto que en el caso de la comunicación literaria, Segre (1973: 73) modifica el esquema de la comunicación –Figura 4– para dar cuenta de los diferentes contextos y situaciones espacio-temporales de emisión y recepción:

Figura 4



De este modo, se evidencian las variables espacio-temporales contextuales y es posible reconocer que la actividad creativa del emisor se realiza en un segmento de la comunicación, mientras que la actividad interpretativa y decodificadora del receptor sucede en un contexto diferente. El código y el canal se mantienen en el lugar central de la comunicación aunque tal vez lo más acertado sería dejar sólo al canal en ese lugar y dar cuenta de la diferente actividad del emisor y del receptor: el primero codifica lingüísticamente el mensaje y el segundo lo descifra, también lingüísticamente, y debemos añadir que: «Ante los textos, como construcciones lingüísticas, la respuesta fundamental del ser humano es siempre lingüística» (Albaladejo, 1998: 31). En esta respuesta lingüística del receptor se halla implícita un imperativo interpretativo: en búsqueda de la cohesión⁵⁰, coherencia y pertinencia del texto, del mensaje.

Albaladejo indica que «Interpretar textos para producir textos es la actividad compleja que se halla inscrita en la creación de muchos de los textos que pueblan el espacio comunicativo del ser humano» (1998: 31). La interpretación de los textos es un problema de hermenéutica fundamental⁵¹ y como tal debe ser atendido: a no ser que

⁵⁰ Tal y como señala el Principio de Pertinencia de Sperber y Wilson (Portolés, 2004: 90-98).

⁵¹ Parafraseando a Gadamer, H. G. (2007: 378-414). A lo largo de todo este excursus seguiremos, por indicación de Albaladejo (1998) tanto a Gadamer en el texto citado, como a Betti (1975: 23-68) y a Dámaso Alonso (1976: 37 y ss.; 199 y ss.; 395 y ss.).

suceda como en la ficción ensayística propuesta por Steiner⁵² (2007: 11-64) titulada *Una ciudad secundaria*, en la que por momentos se fabula con una ciudad –una nación, una cultura– compuesta exclusivamente por creadores y de la que se elimina toda mediación textual: «una república contraplatónica en la que críticos y reseñadores han sido prohibidos; una república para escritores y lectores» (Steiner, 2007: 15). En la premisa de la fábula, Steiner permite una concesión a la empresa filológica: «Los textos, donde fuesen necesarios, continuarían siendo establecidos y recopilados en la forma más rigurosa y lúcida» pero «Lo prohibido sería el milésimo artículo o libro sobre los verdaderos significados de *Hamlet* y el inmediato artículo posterior que lo refuta, lo restringe o lo aumenta»; es decir, la reseña, la referencia, el comentario, la recensión, la interpretación estarían vedados, puesto que todas estas actividades –propias todas del intérprete-mediador– pertenecen a la ciudad de los secundario. La pregunta que cierra uno de los apartados es clave: «Liberadas de las energías de la interpretación y las disciplinas de la comprensión, ¿existirán y evolucionarán en esta comunidad imaginaria, la literatura, la música y las artes sin ser examinadas ni valoradas?» (Steiner, 2007: 17) y, más aún: «¿dará lugar a un silencio profundo y pasivo –el silencio puede ser también de una cualidad muy receptiva y activa y fiel– en torno a la vida de la imaginación creativa?» (Steiner, 2007: 17). Es decir, lejos de la crítica y de la mediación textual, ¿sería posible el arte, la literatura, la música, la pintura? No tarda mucho Steiner en ofrecernos una respuesta: «La pregunta por sí misma refleja ya nuestra *misère* actual. Habla del predominio de lo secundario y lo parasitario. Revela una idea radicalmente falsa de las funciones de la interpretación y la hermenéutica» (Steiner, 2007: 17). Y nos ofrece una definición del intérprete:

Un intérprete es un descifrador y un comunicador de significados. Es un traductor entre lenguajes, entre culturas y entre convenciones performativas. Es, en esencia, un ejecutante, alguien que «actúa» (*acts out*) el material ante él con el fin de darle vida inteligible. De ahí, el tercer sentido importante de «interpretación». Un actor o una actriz interpretan a Agameón o a Ofelia. Un bailarín interpreta la coreografía de Balanchine. Un violinista, una partita de Bach. En cada uno de estos ejemplos, la interpretación es comprensión en acción, es la inmediatez de la traducción (Steiner, 2007: 18).

Quizás sea porque la literatura –con la excepción del teatro representado– carece de la inmediatez de la representación que la música y el baile tienen –o tal costumbre se

⁵² «Imaginemos una sociedad en la que esté prohibida toda conversación acerca de arte, música y literatura. En dicha sociedad, todo discurso, oral o escrito, sobre libros, pinturas o piezas musicales serios será considerado palabrería ilícita» (Steiner, 2007: 15).

ha perdido: la lectura pública de textos, que tuvo una importancia capital para la transmisión de la literatura ha quedado relegada a ciertos actos públicos en el Día del Libro— por lo que el sentido de “traductor”, “descifrador” y “comunicador” de significados se ha diluido. Pero no sólo el crítico actúa de este modo: también los artistas, escritores y creadores se valen de las obras de sus predecesores para configurar sus creaciones: «cuando se trata del significado y la valoración en las artes, nuestros mejores informadores son los artistas» (Steiner, 2007: 19). Así sucede con Virgilio y Homero, con Dante y Virgilio, con Milton y Dante (Steiner, 2007: 22). Es posible llegar al primero de ellos —Homero— siguiendo el hilo de las referencias, y no sólo esto, sino que la ramificación de conexiones entre autores ha de contemplarse como una red o una constelación⁵³. Albaladejo (1998) se basa en las funciones de la interpretación propuestas por Emilio Betti (1975), por lo que es preciso detenerse en las explicaciones que el jurista italiano propone en su comprensión de la interpretación.

Emilio Betti indica que «el proceso interpretativo, en general, responde al *problema epistemológico del entender*» (1975: 29) y para comprenderlo, acude «al fenómeno elemental del entender que se opera a través del lenguaje», y, por lo tanto, a Humboldt e indica que el lenguaje debe ser «acogido como una llamada o una incitación a nuestra inteligencia, como una exigencia a traducir, recrear por dentro y volver a expresar en nosotros, con nuestras categorías mentales, la idea que suscita y representa» (Betti, 1975: 29). En estas condiciones, «se trata siempre de una exigencia que solicita la espontaneidad del que es llamado a entender y que no puede ser satisfecha sin su activa *colaboración*» (Betti, 1975: 29), algo que ya habíamos mencionado en el capítulo I a propósito de que la lectura no es una actividad pasiva, sino que depende de la reelaboración activa y voluntaria del receptor. Quedan, pues, al menos dos elementos por mencionar en toda interpretación: «un *objeto*, constitutivo, de forma representativa y que se dirige a un *sujeto*, que es espíritu actual, viviente y pensante, dispuesto y puesto a entender según los intereses de la vida presente que pueden ser orientados en distintos sentidos». Por ello, «el conocer es un reconocer o reconstruir del espíritu» o «un reconducir y juntar de nuevo la forma con la interioridad que la ha generado y de la cual se ha separado, un interiorizar transponiendo en todo caso el contenido en una subjetividad diversas de la suya originaria» (Betti, 1975: 30). A esta inversión, Emilio

⁵³ Cfr. Capítulo VIII.

Betti le da el nombre de *transposición*. Respecto de la obra original, «se le impone al intérprete una exigencia de *objetividad*» y, a la par:

El intérprete es llamado a renovar y a reproducir el pensamiento ajeno en su interior, como algo que se vuelve propio, pero si bien se ha tornado propio debe al mismo tiempo enfrentarse con ello, como con algo que es objetivo y ajeno. En la antinomia están, de un lado, la subjetividad inseparable de la *espontaneidad* del entender; del otro, la objetividad, por así decir, la *alteridad* del sentido que se trata de obtener (Betti, 1975: 30).

Es decir, la lectura de un determinado tipo de textos exige una respuesta intelectual en la mente del receptor, que se produce a partir de su colaboración. Para la comprensión, el receptor debe reconstruir el objeto en su interioridad, tal como lo habría hecho el creador del mismo y esto recibe el nombre de *transposición*. Ahora bien, la subjetividad del receptor provoca que, a pesar de haber trasladado el objeto de interpretación a su interior, éste guarde una relación de alteridad con respecto del objeto original. El texto exige objetividad, la recepción sólo puede producirse mediante la subjetividad. Esto explica que cada lectura *secundaria* se renueve, y, por lo tanto, se justifique:

Efectivamente, la tarea interpretativa, debiendo siempre recaer sobre la actualidad del entender, no puede nunca considerarse cerrada y completa; ninguna interpretación, por válida y convincente que sea, puede imponerse a la humanidad como definitiva. La obra de arte o de pensamiento viene reevocada merced a concepciones interpretativas que varían, pasando por muchas vicisitudes históricas, lo que viene a comunicarlas o conferirles –como hacía notar Anatole France– una especie de inmortalidad viva y cambiante y por ello una perenne vitalidad. Entre el espíritu actual y las objetivaciones del espíritu conservadas en la tradición se desarrolla una lucha sin reposo que tiene una interna dialéctica, una continua alternancia de atracciones y repulsiones, que viene a influir sobre el mismo proceso interpretativo, modificando los resultados y que hace pensar en la fórmula mística «*nec tecum vivere possum nec sine te*» (Betti, 1975: 66).

Albaladejo se detiene especialmente en «la función reproductiva o interpretativa de la representación» (1998: 31). Esta se corresponde con la descripción que hemos dado ofrecida por Emilio Betti: la interpretación no se detiene en el receptor sino que se prolonga en un nuevo texto, en palabras de Albaladejo: «la de constructor de una expresión lingüística conectada con el texto interpretado, o, más exactamente, motivada por éste» (Albaladejo, 1998: 31). Betti señala también otras dos funciones ligadas a la interpretación textual (1975: 49, 50, 54, 55): la función cognoscitiva o reconocitiva, que es aquella en la que se fundamenta la comprensión textual; la función normativa, de

cual se deduce un determinado comportamiento. Tan es así, que Betti establece a qué disciplinas se corresponden cada una de las funciones interpretativas (1975: 54-55). Sin embargo, debemos indicar que en la interpretación de cualquier texto debe darse en primer lugar la función cognoscitiva o reconocitiva, «las otras dos resultan de desarrollar partiendo de ésta una ulterior función que sirve para diferenciarla o especificarla» (Betti, 1975: 54), que es, a grandes rasgos, la que hemos descrito previamente. Sólo cuando esta interpretación resulta en un texto de naturaleza diferente, se da la función representativa o reproductiva: «en la que el entender no es un fin en sí mismo, sino medio de un fin ulterior que es el *hacer entender* a un círculo de destinatarios» (Betti, 1975: 54). Es decir, en cualquier actividad de mediación que persiga hacer comprensible un texto previo, el intérprete-mediador estará participando de esta función interpretativa, incluso si pretende favorecer una malinterpretación, una interpretación sesgada o una interpretación creativa.

En la función del receptor, toda interpretación es reconstructiva, necesariamente debe volver la vista a unas realidades textuales y referenciales presentes en el mensaje, tanto es así que:

La poesía verdadera tiene siempre varios registros. El pensamiento corre tan pronto por encima como por debajo de la voz cantante. Hay al menos tres planos visibles en ese polilogismo, que deben encontrar el acuerdo de las palabras, de los símbolos y de los pensamientos. La audición no permite soñar las imágenes con profundidad. Yo he pensado siempre que un modesto lector saboreaba mejor los poemas copiándolos que recitándolos. Pluma en mano se tienen alguna oportunidad de borrar el injusto privilegio de las sonoridades, se aprende a revivir la más vasta de las integraciones, la del sueño y la del significado, dejando al sueño tiempo de hallar su signo, de formar lentamente su significación (Bachelard, 1980: 306).

Bachelard propone como lectura una en la que se re-escriba pluma en mano el poema, con el fin de recuperar el signo y la significación a través del sueño. Sin embargo, el texto copiado será ya otro texto diferente. Conocemos la ficción de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote* en la que un francés intenta escribir el Quijote sin copiarlo pero coincidiendo enteramente, palabra por la palabra. Para un lector, no es lo mismo que esas palabras salgan de la pluma de Cervantes que de un francés del siglo XX, el contexto de la comunicación, perteneciente al emisor-mensaje, es diferente, así

que el mensaje también lo será, ya que las relaciones referenciales del propio texto habrán cambiado⁵⁴.

Sin embargo, analizando la cita de Bachelard, vemos que la función cognoscitiva ha sido llevada al extremo, tanto es así que transgrede esa función para pasar a la reproductiva o representativa. Un primer texto ha dado lugar a otro texto diferente, aunque coincidente en cuanto al contenido del mensaje, manifiesta su alteridad al ser emitido por el receptor y debido a la transformación del contexto. Aún así, como ejemplo de la función reproductiva o representativa de Betti, no resulta completamente válido, puesto que en esta función la actividad interpretativa propia de la función reconocitiva se prolonga en la creación de un texto, si bien en el ejemplo de Bachelard el texto resulta diferente, válido como ejemplo de transducción literaria, resultaría complicado reconocer en él alguna actividad creativa, aunque podría señalarse el plagio como resultado de la actividad exegética.

En todo caso, lo que resulta trascendente del ejemplo de la cita de Bachelard es que resulta en un texto diferente. Albaladejo, siguiendo a Betti, diferencia entre interpretación intransitiva e interpretación transitiva (Albaladejo, 1998: 32)⁵⁵: «La primera es aquella cuyo resultado permanece en el receptor, el cual no produce a partir de su proceso interpretativo otro objeto lingüístico distinto del texto inicial»; mientras que la segunda:

Es la interpretación en función reproductiva o representativa, ya que el resultado de la misma es transferido, como otro texto o como la reproducción que consiste en una recitación poética, en una traducción a otra lengua, en una representación teatral, etc., a otros receptores a los que el intérprete del texto inicial, es decir, del texto de partida, se dirige, ahora él mismo como productor textual, como agente de producción lingüística (Albaladejo, 1998: 32).

Se trata ahora, siguiendo los pasos de Tomás Albaladejo (1998: 32), de diferenciar las diferentes actuaciones interpretativas de los receptores para la posible consecución de un segundo texto a partir de la lectura de un primer texto.

Pero sólo la interpretación en función reproductiva o representativa da como resultado un texto distinto del recibido, un texto que mantiene con éste una relación de alteridad, frente a la tendencia a la identificación en la base de la interpretación como reconstrucción (Albaladejo, 1998: 32).

⁵⁴ Cfr. Capítulo VIII.

⁵⁵ Reflexionando a partir de Betti (1975: 51).

De las tres funciones interpretativas de Emilio Betti, la primera es obligada en la recepción de cualquier texto: todo lector realiza una interpretación en función reconocitiva; la segunda es propia de los textos de naturaleza jurídica o administrativa⁵⁶ y causan un efecto en el comportamiento del receptor, y para darse necesariamente debe darse la primera, que se da en la recepción de cualquier texto; la tercera, la función reproductiva o representativa, se da cuando la interpretación del texto recibido se prolonga en un texto diferente que denota su condición de otredad, también esta tercera función interpretativa se da una vez que el texto se ha recibido e interpretado correctamente, es decir, la función reconocitiva se ha hecho efectiva porque sin ella, sencillamente, el texto no se habría recibido. Como hemos indicado, esta función cognoscitiva o reconocitiva es siempre condición necesaria pero no suficiente para las otras dos, de hecho, debe darse aun cuando ninguna de las otras dos llegue a darse. Es condición necesaria y suficiente para que se complete el proceso comunicativo, como se indica a continuación:

Toda interpretación tiene una fase inicial reconstructiva y puede entenderse que la reconstrucción a la que antes me he referido implica una cierta transformación del texto recibido en la medida en que éste es decodificado por el intérprete, quien, para su comprensión, lo reconstruye para sí mismo (Albaladejo, 1998: 32).

Debemos, entonces, buscar una primera diferencia entre los receptores que realizan la función reconstructiva pero no la representativa o reproductiva, y los receptores que actúan cumpliendo una después de la otra. Tomás Albaladejo, siguiendo a Betti, señala «una distinción entre interpretación intransitiva e interpretación transitiva» (1998: 32). La interpretación intransitiva es aquella en la que se da una reproducción interior, contemplativa, el resultado permanece en el receptor y no se prolonga en un texto diferente. En la interpretación transitiva, se da una reproducción exterior y social, resultado de la función reproductiva o representativa, algo del primer texto permanece y se prolonga en un segundo texto, se da un nuevo objeto lingüístico. En este momento, el receptor se ha convertido en agente de producción lingüística, ha producido un texto del que es responsable y emisor. Como proceso en el que un primer receptor produce un texto secundario a partir de un texto primario –sólo en el sentido de la concatenación temporal–, convirtiéndose entonces en emisor, entre los dos textos se ha establecido un nexo que la teoría de la transducción puede explicar.

⁵⁶ Función que podríamos relacionar con la teoría de los actos de habla de Austin, especialmente, con la ilocutiva (Portolés, 2004: 170).

Tomás Albaladejo cita los tres conocimientos de la obra que señala Dámaso Alonso (1976: 37 y ss), el primero de ellos, una lectura que viene a reproducir “la intuición totalizadora que da origen a la obra misma”, esto es, la función cognoscitiva o reconocitiva, que tiene como fin “la delectación y en la delectación termina”, es una interpretación no transitiva, no se traduce en un nuevo texto. Será el segundo conocimiento de la obra (Alonso, 1976: 199 y ss.), por medio del primero y de su intensificación, el que logre proyectarse en una actividad creativa: la crítica, interpretación transitiva que se prolonga hacia un texto nuevo. Aún Dámaso Alonso señala un tercer conocimiento (1976: 395) de la obra: el análisis lingüístico de la obra, con voluntad explicitadora. Mientras que el primer conocimiento de la obra estaba basado en “una intuición” totalizadora y el segundo, en su intensificación, aunque alcance la proyección en otro texto, el tercer conocimiento de la obra se fundamenta en un análisis lingüístico del texto, que es lo que hace la crítica especializada formalista y estilística en sus acercamientos teóricos a las obras literarias. Falta enunciar un cuarto conocimiento de la obra: aquel en que la lectura de la obra conduce a la creación de un texto literario nuevo, diferente pero que guarda algún tipo de relación con el anterior. Este es el lugar que puede ocupar la teoría de la transducción literaria.

Una vez que hemos visto que hay una función interpretativa y un conocimiento de la obra que puede llevar a la escritura de otro texto a partir de un primer texto, el receptor/emisor se convertirá en mediador del primer texto con respecto al receptor del segundo. La mediación es una función generalmente asignada la crítica, dado que es preciso designar y diferenciar lo que es bueno de lo que es malo, asignar los valores de la literariedad y poeticidad, en definitiva, facilitar la relación entre los textos y sus posibles lectores con voluntad explicitadora⁵⁷.

La mediación es una interposición entre el texto y el receptor. Tomás Albaladejo distingue entre mediación externa e interna (1998: 33-34). La externa es aquella de la que se ocupa la actividad editorial de mercado, no relacionada con los aspectos textuales. La mediación interna implica una interpretación transitiva, «es aquella que

⁵⁷ La mediación de la crítica literaria se produce en el mismo momento en el que un lector se pone a pensar en la crítica, a tratar de diferenciar lo que es *literatura* de lo que no lo es, asignarle valores a la poesía, etc. Desde la *Poética* de Aristóteles, hasta hoy. (García Berrio y Hernández Fernández, 2006: 28-31). También, sobre este aspecto resulta interesante el libro de Ródenas (2003) *La crítica literaria en la prensa*, en el que algunos de los críticos de medios de publicación periódica reflexionan en torno a su labor, a la vez que se recogen algunos textos de clásicos de la crítica (Clarín, Ortega, B. Jarnés, Domenchina, Ayala).

tiene lugar a partir de la interpretación del texto por el receptor o intérprete» (1998: 33), cuya actividad se prolonga en la escritura de otro texto. Esto es importante porque: «La mediación interna o textual literaria es una actividad comunicativa muy frecuente e importante para la conexión entre los receptores y las obras literarias» (Albaladejo, 1998: 34), lo que la relaciona directamente con la teoría de la transducción literaria, que busca esas relaciones entre obras. Esta mediación interna de la que acabamos de hablar, puede llamarse “interpretación mediadora”, y se relaciona directamente con la “cadena de transmisión” de Doležel (Albaladejo, 1998: 34). Unos textos son respuesta a otros textos que han sido interpretados por los autores de aquellos. Se puede decir que todo texto es susceptible de recibir respuesta, y cualquier texto puede considerarse respuesta de otro previo, entendiendo la respuesta como una relación entre estímulo y resultado del estímulo o acción/reacción. La interpretación/mediación es una forma de respuesta dialogística al texto-objeto de recepción que en lugar de dirigirse hacia el primer emisor se prolonga hacia otros posibles receptores, que no sólo recibirán el texto resultado de la actividad interpretativa del primer receptor, sino que percibirán, de manera indirecta, algo del contenido del primer texto, y, por tanto, del diálogo establecido entre ambos:

El fenómeno de la interpretación mediadora, vinculado a la cadena de transmisión, se encuentra muy estrechamente relacionado con la estructura dialogística de la comunicación, tal como ha sido planteada por Mijaíl Bajtín, en la que unos textos son respuesta a otros textos, que han interpretados por los autores de aquéllos. Para Bajtín, toda comunicación, aunque se plantee inicialmente como monológica, es dialogística; todo texto, toda expresión lingüística, toda obra literaria, todo discurso oratorio, produce unas muy variadas posibilidades de respuesta en los receptores. La interpretación transitiva, es decir, la interpretación mediadora, es una forma de respuesta dialogística al texto objeto de recepción (Albaladejo, 1998: 35).

Si, como Voloshinov (1992) y Bajtín (2009), entendemos la relación de los textos literarios como una de tipo dialógico⁵⁸, los textos se vuelven unos sobre otros a través de la voluntad de sus autores. El tipo de respuesta de estos dependerá de su elección y posibilidades y abarcará desde el mero comentario en una página suelta de un diario y la elaboración de toda una obra en respuesta a otra de la tradición.

Según indica Tomás Albaladejo, la actividad del intérprete-mediador puede entenderse como una doble actividad: por una parte actúa como intérprete del texto inicial, y por la otra es productor de su propio texto. Veamos la *Figura 9*:

⁵⁸ Cfr. Capítulo III y VIII.

Figura 9

Texto inicial	1º Receptor	Texto producto de la interpretación – mediación
Interpretación		Producción

La interpretación transitiva, realizada con la función reproductiva o representativa se extiende hacia otro texto, en el que el receptor del texto inicial se comporta como productor. A este esquema básico pueden asignarse actividades tales como: la traducción interlingüística, la adaptación literaria, la crítica, etc.

La interpretación se produce dentro de los cauces de la dimensión textual, de la que es consciente el receptor, en una adecuación de su proceso interpretativo a las características del objeto (Albaladejo, 1998: 36).

Esto es igual que decir que la interpretación necesariamente tiene que estar sujeta a la lectura del texto considerando los límites interpretativos que el mismo texto impone. Por ejemplo, no se puede pretender leer en este enunciado una declaración de amor porque no es pertinente. Esta adecuación del proceso interpretativo a las características del objeto es lo que se va a prolongar en la producción del texto del intérprete-mediador:

La construcción del texto resultado de dicho proceso interpretativo está también vinculada a la dimensión textual, y ahora doblemente, por la textualidad del objeto lingüístico que el intérprete-mediador produce y, además, por la presencia, en esta actividad productiva, de la textualidad propia del objeto interpretado (Albaladejo, 1998: 36).

La textualidad del objeto interpretado se prolonga hacia la textualidad del objeto lingüístico que el intérprete-mediador produce, las dimensiones textuales de ambos textos están vinculadas por la doble actividad del intérprete-mediador. Además, hay que señalar que hay dos criterios relacionados con la textualidad:

- a) la proximidad (o lejanía) del texto resultado del texto inicial.
- b) la existencia de mayor o menor construcción textual y referencial por el intérprete-mediador (Albaladejo, 1998: 37).

En función de estos dos criterios, pueden señalarse diversos textos como resultado de la actividad del intérprete-mediador: la creación de un nuevo texto que supone la crítica literaria, la traducción de textos literarios y las adaptaciones, la edición de textos literarios. Veamos cómo define Tomás Albaladejo el proceso de interpretación-mediación:

diferenciar el tipo de texto producto es necesario tener en cuenta las tres clases de traducción que señala Jakobson paralelamente a los elementos del esquema comunicativo.

Es evidente que el intérprete actúa sobre el mensaje al producir un texto diferente. Si esto sucede en la misma lengua, trabajará con la traducción intralingüística, es decir, reformulará ciertos contenidos del texto previo en la lengua en que los ha recibido: podría ser el caso, mientras no se cambie de lengua, de la ecdótica o edición anotada de los textos, la adaptación literaria o la crítica literaria. El intérprete-mediador no actúa sobre los otros elementos –canal y código–, sí sobre el contexto pero este siempre es actualizado en tanto en cuanto se produzca la doble labor de mediación-interpretación.

Si pensamos en la traducción interlingüística, el intérprete-mediador, además de participar en una transformación del mensaje a través de la interpretación obligada por la función reconocitiva y la función reproductiva o representativa, transforma el código lingüístico de la obra en otro, creando un texto nuevo que tiene como referente al primero. Además de actualizar el contexto –recordemos los problemas que ofrece cualquier traducción ante determinados juegos de palabras, frases hechas, la carga semántica que tiene cualquier palabra que multiplica sus referentes en el medio literario–, transforma el mensaje al pasarlo a otro código lingüístico. Así que además de actuar sobre el mensaje, actúa sobre el código.

En el tercer caso, la traducción intersemiótica, el intérprete-mediador ofrece una transformación del mensaje en tanto en cuanto transforma el medio sobre el que éste era enviado. Es la transformación operada sobre el sistema de signos lo que produce el cambio en el mensaje, en el código y en el contexto de la comunicación. Probablemente sea el caso de transducción y traducción más complejo debido a que exigiría una formación multidisciplinar atender a las influencias que da y recibe la literatura de las artes plásticas –pintura, escultura y arquitectura–, el cine, la música y otras disciplinas a medio camino entre la imagen y la palabra –las novelas gráficas–. Tal vez las relaciones más fácilmente mensurables sean las que se dan entre cine y literatura, que son dos artes en el tiempo –principio de cualquier narración, que aunque sólo sea por la incapacidad para percibir el mensaje de una vez requiere de una sucesión temporal ordenada–, precisamente por su condición narrativa. En la traducción intersemiótica el

intérprete-mediador actúa sobre el mensaje, sobre el contexto, sobre el código y sobre el canal, al que otras traducciones no afectan demasiado: el paso de un sistema de signos a otros hace que las diferencias a primera vista aumenten aunque las relaciones entre el primer texto y el texto producido pueden ser más intensas que en otros casos de mediación –en el caso del cine, los *story board* sobre los que se construye la trama de una película, o los cuadros del Renacimiento y el Barroco de temática mitológica y los textos en los que se basan–.

En cualquiera de las traducciones, es necesario una interpretación del texto como hemos visto al comienzo del capítulo. La base de la teoría de la transducción debe ser la lectura y recepción de textos como paso previo a la producción de textos que tengan origen en la interpretación de textos primarios. En toda transducción, se producirá una actualización del contexto, hecho que acontece en todo proceso comunicativo en el que se involucran los procesos literarios si atendemos a la división del esquema comunicativo ofrecida por Segre (1973; 1974); pero además, el intérprete-mediador actuará con mayor intensidad sobre cualquiera de los otros aspectos del esquema comunicativo produciendo textos diferentes en función del lugar en el que opere.

Cabe señalar que cualquiera de los resultados de la actividad del intérprete-mediador –ya sea la crítica, la adaptación literaria, la creación de nuevos textos literarios, la traducción o la traducción intersemiótica– requiere, además de la capacidad de interpretar adecuadamente los textos que recibe, la capacidad productiva suficiente que le permita la elaboración de un texto propio, diferente del primero y en cierta manera independiente.

Nos interesa especialmente la relación de vinculación entre un texto literario y otro, que están conectados por la lectura de la obra original por parte del autor de un segundo texto. La razón de centrarnos en estas actividades de interpretación-mediación puede encontrarse en la fertilidad semiótica de los propios textos a estudiar: en general, tal y como indicábamos en el capítulo I, cualquier texto puede convertirse en el eslabón de una cadena de transmisión, más o menos largas y duraderas en función de su fertilidad semiótica. La naturaleza de los textos artísticos favorece esta característica y por ello nos detendremos a continuación en el estudio de las obras de Alberti mencionadas al origen del capítulo. También, como señala Doležel:

Los textos producidos por la actividad de la recepción crítica, son metatextos, es decir, textos no literarios *acerca* de textos literarios;

otras fuentes de metatextos son los modos de transducción literaria tales como la poética, la teoría literaria, la historia literaria, la formación literaria, etc. Los principales canales de transducción, sin embargo, son aquellos modos de procesamiento activo en los que un texto *literario* se transforma en otro texto *literario*. Utilizaré el término general de “adaptación literaria” para referirme a estos modos. Citar y aludir, imitar, reescribir en un género literario distinto, traducir, parodiar, plagiar y otras fuentes de intertextualidad literaria son actividades de adaptación. La adaptación es el principal portador de la tradición literaria y un catalizador de la evolución literaria (1998: 234).

Doležel identifica como adaptación literaria fenómenos tan diversos como los aludidos en la cita previa. Albaladejo se muestra principalmente de acuerdo con Doležel pero añade que la distinción realizada por éste en cuanto a adaptación literaria y recepción crítica:

No excluye la agrupación de textos críticos y textos literarios influidos por textos literarios bajo otros criterios, como es el de la producción de un texto distinto del texto inicial en cuanto al referente o estructura de conjunto referencial, en cuanto a la macroestructura o estructura profunda textual y en cuanto a la microestructura o estructura de superficie textual (Albaladejo, 1998: 40-41).

Cuando un autor realiza una adaptación literaria, se produce una actualización del contexto en primer lugar. Las características de la emisión textual se han modificado en el segundo texto. Si contemplamos nuevamente el ejemplo propuesto por Bachelard (1980), escribir palabra por palabra una obra previa, implica una reordenación o una suplantación en cuanto a la identidad del primer emisor, si bien éste sigue estando presente como productor del primer texto, ya no es responsable de la producción del segundo texto. Se produce, entre ambos textos, el texto original y el texto resultado, una relación de alteridad: «El texto final es, al mismo tiempo, equivalente y diferente del texto original» (Doležel, 1998: 235). Se produce lo que Doležel denomina “equivalencia en la diferencia”:

Todo acto de transducción afecta a ambos “lados” del texto-signo; un texto primario *in toto* se transforma en un texto secundario *in toto*, es decir, en un nuevo texto con un significante y significado propios. La teoría de la transducción literaria preserva la identidad del texto primario a la vez que asegura el estatuto semiótico completo del secundario (1998: 237).

No sólo la *Numancia* de Cervantes y Alberti, sino las dos versiones de la obra que realiza Alberti están conectadas, son equivalentes y a la par, son diferentes. Pese a

estar emparentadas y relativamente cerca, cada una es una obra única por sus características propias. Veamos brevemente sus características.

El propio Alberti declara en el prólogo a la obra de 1937 lo siguiente:

La presente edición de «*La Numancia*», de Cervantes, no es la fiel, erudita, del investigador metódico y, por otra parte, respetable. Es simplemente, como ya indico en la cubierta, una «adaptación y versión actualizada», con miras a representarse en un teatro de Madrid –¡en un teatro de Madrid!, ¿comprendéis?–, a poco más de dos mil metros de los cañones facciosos y bajo la continua amenaza de los aviones italianos y alemanes (Alberti, 1975: 7).

El autor gaditano enmarca su obra como una adaptación de la de Cervantes: se trata de una versión actualizada –la primera característica de una adaptación es que se trata de unas nuevas condiciones de emisión y recepción– e inmediatamente liga y enlaza esta actualización a la situación contextual del Madrid de la Guerra Civil. El mismo Alberti declara que se trata de una operación de cirugía (Gagen, 2008: 95), una labor, por lo tanto, principalmente de poda que implica extirpar ciertas partes que no resultan beneficiosos para los objetivos perseguidos con la adaptación.

En el prólogo, Alberti (1975: 8) comenta la reacción del público –extremadamente entusiasta– y manifiesta las reformas que ha introducido en el texto de Cervantes y la intencionalidad que con ello persigue, que puede resumirse en dos motivos:

- a) Hacer la obra más atractiva para el público de la época (Gagen, 2008: 95)⁵⁹.
- b) Realizar una analogía entre el pueblo numantino y el madrileño y español del momento de la representación, y por tanto entre romanos y fascistas.

Esto lo consigue a través de diversas modificaciones, que cifra en las siguientes⁶⁰:

- 1) Conservar exclusivamente «la parte militar, realista, heroica de la tragedia», eliminando todas las referencias al sacrificio público y aquellas otras largas escenas, tales como «las apariciones del demonio y el cuerpo amortajado» (Alberti, 1975: 8).

⁵⁹ Para una explicación del contexto histórico en relación al momento de la Guerra Civil en la que se inscribe, remito a Gagen (2008: 98 y ss.). Para una mayor profundización de los aspectos técnicos de la representación de la obra en 1937, remito al mismo autor (2008: 101-103); la recepción crítica de la prensa (2008: 106).

⁶⁰ También notadas por Gagen (2008: 103).

- 2) Una reducción de cuatro a tres jornadas.
- 3) Una corrección de la versificación cervantina, esencialmente de las «columnas de octavas reales» que, nos indica Alberti, «son interminables, torpes en muchos versos, feos de forma y expresión». De hecho, Alberti alaba los cambios de ritmo en Lope de Vega y asevera «echarlos de menos» en Cervantes, argumentando, además, en favor del público –para quién, no olvidemos, se realiza la adaptación– ya que el autor de la Numancia «no sabe, de pronto, conseguir para sus personajes esa ligereza y amenidad que tan gran descanso producen en el auditor y tanto benefician a la obra» (Alberti, 1975: 8).
- 4) Además de la actualización y modernización de sintaxis y ciertas palabras consideradas arcaicas, Alberti introduce otros elementos, como italianos por romanos «para sugerir al espectador la semejanza histórica de aquel momento con el actual» (Alberti, 1975: 8).
- 5) En el marco ficcional de la tragedia, Alberti introduce: «La primera escena entre Marcus y Bucu, los personajes cómicos del teatro popular latino, burlándose de la corrompida soldadesca romana», sin duda con el fin de ridiculizar al enemigo y producir un efecto cómico sobre las tensiones del momento. Y, al final, prolonga la profecía cervantina, que alcanzaba hasta el reinado de Felipe II, «hasta la invasión de nuestro país por los fascistas de Mussolini y su primera derrota en los campos de Guadalajara» (Alberti, 1975:8-9).

Sin embargo, todo se transforma cuando Alberti decide reeditar la obra para que sea representada en la compañía de Margarita Xirgu en Montevideo en 1943 (Alberti, 1975: 77). Esta vez el prólogo incluye una somera explicación la tragedia cervantina (Alberti, 1975: 77) para pasar a considerar la importancia de Numancia como «símbolo de libertad, en el teatro» (Alberti, 1975: 78-80). Con el fin de justificar este último punto, menciona que en la tragedia fue representada en Zaragoza cuando esta ciudad estaba sitiada por las tropas napoleónicas (1809) (Alberti, 1975: 79), así como las magníficas representaciones de Isidoro Máiquez en la adaptación de Ignacio López de Ayala (Alberti, 1987: 79-80). La diferencia sustancial se observa en el final de la tragedia: Alberti ya no puede prometer, en el último discurso de la alegoría España, la libertad de su pueblo, sino que promete, junto con Cervantes, vengar a sus muertos –los

de España– (Alberti, 1975: 81). Esto, según Hermenigildo (Gagen, 2008: 112) se debe a la mayor o menor carga afectiva que la cercanía o lejanía de la Guerra Civil producen en las conciencias del emisor y del receptor.

Las modificaciones que Alberti realiza en la tragedia de Cervantes cumplen con, al menos, dos objetivos: apropiarse del mito de la conquista de Numancia para el bando republicano y acercar el texto a un público más moderno –al menos en la época del propio Alberti–. Al primer objetivo se refiere García-Martín (2009: 84) cuando señala a propósito de las revisiones al tema numantino de Rojas Zorrilla y Cervantes que: «A pesar de que ambas obras sobre Numancia han captado la atención de la crítica en los últimos años, este interés se debe, en su mayor parte, al auge de estudios poscoloniales ocupados en detectar posibles lecturas contrahegemónicas». Estas lecturas contrahegemónicas se relacionan con lo dicho a propósito de *Terra Nostra* y Carlos Fuentes: en la teoría de la transducción literaria el componente ideológico entra en combate. Y más tratándose una obra de teatro –la *Numancia* de Cervantes– que ha sido utilizada con frecuencia como relato mítico y fundacional de la España moderna. Tan es así que García-Martín indica lo siguiente:

No hay otra forma de confirmar que la versión cervantina propicia el ritual propio de celebraciones patrióticas más que a través de la historia de su representación y es, en efecto, el valor de drama ceremonial el que parece haber primado en las distintas producciones de la obra. No es por tanto de extrañar que Joaquín Casaldueiro se quejara en 1966 de las producciones teatrales de *La Numancia* de Cervantes en los siglos XIX y XX que “deforman” el original, imponiéndole contextos políticos concretos [...], o que Francisco Sánchez-Castañer se lamentara en 1976 de la proliferación en el siglo XX de tantas versiones “políticas” de la obra cervantina (2009: 85).

De hecho, tanto durante como después de la Guerra Civil, la obra fue montada por ambos bandos:

En estas circunstancias, la *Numancia* de Cervantes será llamada a servir los ideales tanto de republicanos como de franquistas. Sin embargo, la adaptación de Rafael Alberti en 1937 y el montaje de Sánchez-Castañer en 1956 constituyen lecturas significativamente distintas de la obra con un elemento en común: la ritualización del sacrificio colectivo como manifestación de la cohesión y continuidad de un pueblo para el engrandecimiento de la idea de patria (García-Martín, 2009: 89).

En relación al público, García-Martín⁶¹ vincula los momentos de la representación con aquellos en los que podía producirse una mayor identificación con el pueblo numantino. Por esto, esta investigadora relaciona la tragedia con el ritual, ya que:

Los eventos rituales posibilitan una serie de dinámicas sociales que pueden dar paso a procesos centrípetos o centrífugos, es decir, de separación o absorción social. Dentro del proceso es posible observar o un énfasis en la fase de reabsorción, con el consiguiente efecto de disolución de elementos disidentes y celebración del consenso o lazo común, o percibir un afianzamiento de las fuerzas centrífugas que culminen en separación y eventualmente, cambio (García-Martín, 2009: 93).

Además, Alberti se interpone entre el receptor último de la representación y el texto de Cervantes, convirtiéndose en un intérprete-mediador. No cabe ninguna duda de que para la elaboración de su obra, Alberti debió leer y comprender cuidadosamente la obra original. Esta sería, pues, la función cognoscitiva o reconocitiva de la que hablaban Betti y Albaladejo. La clave es que la interpretación de Alberti se prolonga en un nuevo texto, adecuado a las necesidades de su tiempo, tomando inflexiones de este intérprete. Es decir, se produce una interpretación transitiva que culmina en la formulación de un nuevo mensaje. De hecho, de este modo, establece un diálogo con la obra de Cervantes –y todas las demás adaptaciones– tal y como indica Rubio (1999: 125): «el diálogo que Alberti mantiene con la época y la obra de Cervantes y con el presente en el cual Numancia adquiere su importancia dentro de un proyecto de teatro revolucionario y popular». Frente a esta intención de Alberti, se manifiesta la del propio Cervantes: «Cervantes juega con dos barajas, una humanista y otra patriótica, y con una relación ideológica entre texto y contexto: admiración por el heroísmo popular dentro del proyecto imperialista» (Rubio, 1999: 125-126). Dobles intenciones las de Cervantes que se ven reconducidas por la obra de Alberti. Rubio señala una certeza incuestionable: el texto de Cervantes se ha convertido en un palimpsesto del que las diferentes adaptaciones echan mano y «sobre el que se proyecta la situación presente, en esencia idéntica a la de otro tiempo, que revela la cualidad eterna del pueblo y su misión liberadora, redentora» (Rubio, 1999:126). Concluye Rubio que «Los diálogos que Alberti sostiene con el presente/pueblo y con la tradición literaria crean contradicciones

⁶¹ «Desde el punto de vista de la historia de la producción, sólo así se explica la selección de ocasiones en que la obra se ha visto sobre las tablas: aquellas en que las condiciones del público propiciaban identificación con las de un pueblo numantino unido, aislado y amenazado» (García-Martín, 2009: 92).

ideológicas y estéticas», empezando por el título, en el que mantiene la palabra “tragedia” a pesar del «mesianismo popular de la adaptación» (1999: 127).

Como se evidencia de lo anterior, Alberti se ha convertido en el productor de un nuevo texto que guarda una relación de alteridad respecto del texto primigenio. E incluso podemos ver la existencia de un tercer texto –la versión de 1943 en Montevideo–, lo cual resulta ser un magnífico ejemplo de *cadena de transmisión*. Debemos añadir que el texto de Cervantes demanda de Alberti una interpretación que se traduce –de manera intralingüística tanto en los comentarios de sus prólogos como en sus dos versiones de la tragedia, puesto que se conserva la lengua española– en la producción de un nuevo texto, pero el texto de Cervantes conserva sus características a la espera de una nueva lectura. Es el carácter subjetivo de la interpretación de Alberti lo que posibilita que ambos –el texto de Cervantes y cualquiera de las versiones de Alberti– tengan una relación de *equivalencia en la diferencia*; y una voluntad explicitadora –componente tanto de la crítica literaria, como de la adaptación literaria– puesto que lo que busca el autor de la segunda obra es hacerse entender, y de este modo hace patente la estrecha relación que guarda una obra de arte –y tanto más su adaptación– con respecto del momento en el que se inscribe, esto es, la actualización del contexto.

Alberti cumple una doble función en el esquema comunicativo que sería resultante de todo el proceso descrito previamente: es receptor del 1º Texto y productor del 2º, y por tanto, intérprete-mediador del 1º para con los lectores del segundo. El esquema resultante sería el presentado en la *Figura 10*:

Figura 10

		Intérprete-mediador			
Productor 1	<i>Mensaje 1</i>	Receptor 1	Productor 2	<i>Mensaje 2</i>	Receptor 2
Cervantes	<i>Numancia</i>	Alberti	Alberti	<i>Numancia</i>	Espectadores
Contexto 1		Contexto 2	Contexto 3		Contexto 4

Este es el ejemplo perfecto de adaptación literaria en la que se ha producido la transducción de una obra literaria a través de la acción del intérprete-mediador. Sin embargo, debemos preguntarnos qué sucede cuando la relación no es tan obvia y la obra resultante es diferente o incluso la continuación de una obra previa. Se trata de la *Soledad III* de Rafael Alberti. Confío en que el lector estará avisado de que las

Soledades de Góngora, cuyo plan originario estipulaba un plan de cuatro soledades que don Luis dejó incompleto –me remito a la introducción de Robert Jammes (1994: 7-157) a propósito de esto y a las referencias que emplea de los amigos y conocidos de Góngora que declaran en este sentido (Jammes, 1994: 43-47)–.

Otro caso diferente es el del mismo Alberti en relación a Góngora, en una etapa anterior. Se trata de la paráfrasis incompleta de la *Soledad tercera* que aparece en el poemario *Cal y Canto* de 1929 (Alberti, 1981: 53-57), aunque hay otros poemas en el mismo, tales como *Amaranta* (1981: 12-14), dedicado a Góngora⁶²; *El arquero y la sirena* (1981: 15-17); *Narciso* (1981: 24-26); y *Venus en ascensor* (1981: 67-69), que se sirven del estilo y, de algún modo, la temática alcanzada en esta *Soledad tercera*.

La paráfrasis se enmarca en los actos de homenaje del III centenario de la muerte del escritor cordobés, los famosos actos de 1927⁶³, de hecho el poema se titula *Homenaje a D. Luis de Góngora y Argote (Soledad tercera)* y se subtitula *Paráfrasis incompleta*. Este poema, en realidad, no es original en su publicación de 1929, sino que se trata, como indica Pérez Bazo:

El mismo Alberti contribuiría con una tercera «Soledad» en el «Homenaje a Don Luis de Góngora» de la malagueña *Litoral*, luego subtitulada de manera significativa «paráfrasis incompleta» al reproducirla en *Cal y canto*, y presumiblemente para aquel volumen mencionado compuso García Lorca su «Soledad insegura»⁶⁴ (1998:127).

⁶² En *Góngora o el primo de lo barroco* (Alberti, 1987: 5-18) puede apreciarse la fascinación de este poeta por el autor del Siglo de Oro.

⁶³ Ramos Ortega (1990: 292) refiere las publicaciones contextuales a la obra de Alberti: «En efecto, entre los años 1920-1930 aparecen los libros siguientes: *Libro de poemas* (1921), de Federico García Lorca; *Imagen* (1922), de Gerardo Diego; *Presagios* (1924), de Pedro Salinas; *Tiempo* (1925), de Emilio Prados; *Marinero en tierra* (1925), de Rafael Alberti; *Las islas invitadas* (1926), de Manuel Altolaguirre; *Perfil del aire* (1928), de Luis Cernuda; *Ámbito* (1928), de Vicente Aleixandre; *Cántico* (1928), de Guillen, y *Cal y Canto* (1929), de Rafael Alberti». Según este mismo autor, las principales características del conjunto de estas obras pueden cifrarse en: «1) El cultivo especial de la metáfora; 2) La predilección por el clasicismo, y 3) El gongorismo. Hay, aún, una cuarta característica de «arranque generacional» –el influjo del surrealismo–, pero de esta no hablaré por no repercutir todavía, en la obra temprana de Rafael Alberti, pues, como es sabido, la etapa surrealista del poeta portuense no comienza hasta la aparición de *Sobre los ángeles*», hecho que indica fundamentándose en el libro *Estudio de poesía española contemporánea* de Luis Cernuda.

⁶⁴ Pérez Bazo (1998: 128-9) también incluye la paráfrasis de Alberti y la *Soledad incompleta* de García Lorca en la tradición de imitadores de Góngora: «Diré tan sólo que entre los poetas dieciochescos que practicaron con dispar fortuna el gongorismo cabe incluir a Vicente Bacallar y Sanna con *Vida de los dos Tobías*. *Historia sagrada escrita en 500 octavas*; a Pedro Nolasco de Ozejo, autor de una biografía milagrosa de san Antonio Abad, con ampuloso título y compuesta asimismo en octavas reales (1737); al Eugenio Gerardo Lobo de poemas épicos, y a José Antonio Porcel que compuso las églogas de *El Adonis*. Según prueba convincentemente el propio Glendinning, estaríamos, por un lado, ante la adecuación de un estilo elevado a la temática religiosa y bíblica en los dos primeros, o al contenido épico de la obra de Lobo o al marco histórico-mitológico de la de Porcel; y por otro lado, ante lo que entiendo personalmente

De hecho, este poema de Alberti no hubiera sido posible –o no tal y como lo conocemos– de no haber mediado la edición que Dámaso Alonso⁶⁵ realiza de las *Soledades* de Góngora en 1927, ya que es el crítico-poeta quien por primera vez introduce en la edición de la obra gongorina espacios entre las diferentes estrofas y una puntuación moderna, aspectos que facilitan su lectura e intelección, tal y como indica Jammes:

Ahora, si abrimos cualquier copia manuscrita del siglo XVII o cualquier edición antigua de las *Soledades*, podremos sacar sin dificultad otra conclusión, todavía más fundamental: la perfecta continuidad del poema. Como indiqué arriba, al analizar las causas de la dificultad gongorina, los 1091 versos de la primera *Soledad* y los 979 de la segunda se suceden sin interrupción –salvo en las tres composiciones estróficas que incluyen–, desde el principio hasta el final. Esta disposición sorprende al lector moderno, porque, desde la edición del tercer centenario realizada por D. Alonso, está acostumbrado a ver las *Soledades* divididas en “períodos estróficos” cortos, de 9 ó 10 versos en término medio, que abarcan una frase o dos. Es cierto que esta sucesión de cortes, que sigue de muy cerca la presentación del comentario de Salcedo, facilita el cotejo con la versión en prosa. Es indiscutible que tuvo una influencia positiva en la historia del gongorismo, en la medida en que contribuyó a resolver el problema de la inteligibilidad de las *Soledades* (1994: 145-146).

Por lo tanto, la edición de Dámaso Alonso favorece la intelección y la comparativa con la versión en prosa –de la que hablaremos más adelante–. Podemos decir que sin la labor crítica y filológica de Dámaso Alonso, es muy posible que Alberti no hubiera escrito su poema o lo hubiera escrito de otra manera, puesto que su estructura es fiel a la propuesta por Alonso, de modo que el crítico se interpone entre Alberti y Góngora.

como tardogongorismo de alambicada sintaxis, abundantes hipérbatos, no menos estructuras bimembres y quiasmáticas, cultismos de índole diversa (léxicos, referencias mitológicas), etc. Y en esta corriente tardogongorina, documentable ya a finales del siglo XVII, cabe inscribir la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora» de Agustín de Salazar y Torres. [...] No son éstos los únicos casos de recreación gongorizante. El poema gongorino vino a convertirse así en una especie de nuevo «género» literario, a cuya creación habían contribuido, desde un principio y entre otros, Salvador J. Polo de Medina («Ocios de la soledad»), Francisco Manuel de Meló («Soledades»)... e incluso Pedro Soto de Rojas con *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*» de las que cabe destacar: « la frecuentación de los recursos retóricos de ascendencia gongorina (cultismos de índole diversa, hipérbatos, hipálages, bimetraciones, perífrasis, metaforismo, etc.)».

⁶⁵ A este aspecto se refiere Pérez Bazo (1998: 130) cuando indica que: «Que Alberti divida el suyo en «períodos» (o unidades estróficas,) sin duda responde al hecho de que muy probablemente leyera las *Soledades* en la edición preparada en 1927 por Dámaso Alonso quien, al abrigo de los comentarios de Salcedo Coronel, desarrolló al poema de su singular envoltura» y también Hansen (2001: 561) cuando indica, a propósito de la división en períodos o unidades estróficas de Alberti lo siguiente: « Esta división sigue la versión de las *Soledades* editada por Dámaso Alonso en 1927 que también estaba dividida en estrofas, hecho que no corresponde a la intención original del poeta cordobés».

Tal y como veíamos a propósito de los diferentes textos resultado que puede ofrecer la acción del intérprete-mediador, la ecdótica o edición de textos se encuentra entre uno de ellos. Esta actividad, este tipo de interpretación-mediación tiene una importancia capital en la comprensión textual. Steiner, en la fábula de la ciudad de lo primario no se atrevía a expulsarlos, como sí hacía con otro tipo de comentaristas. Betti los incluye como parte importante de la interpretación. Esto es porque un texto no puede comprenderse sin el auxilio de una edición crítica: el lenguaje se transforma de manera paulatina y vocablos que son aparentemente comunes, tales como tradición y memoria (Ly, 1995: 347-359), son extraños en otras épocas y su empleo indica una serie de características y matices diferentes de los actuales que pueden escapar al entendimiento de cualquier lector. De otro modo, la lectura sería anacrónica: tanto si leemos con los valores del presente como si lo hacemos como el vocabulario actual, el texto se nos escapa en las arenas del tiempo. De hecho, lo que hacen los editores Jammes (1994) y Alonso (1956) a propósito de la obra de Góngora, es una tradición fuertemente afirmada: «Es una actividad de proyección textual de la gramática, la *enarratio poetarum*, explicación de los autores, cuyos textos son modelos de imitación y también laboratorio del análisis lingüístico» (Albaladejo, 1997: 35). En este sentido se manifiesta Albaladejo cuando se refiere al libro *Medieval Reading. Grammar, rhetoric and the classical text* de Suzanne Reynolds:

Las glosas como muestras escritas de una lectura de expertos para no expertos, lectura transitiva, mediadora, actividad textual de un intérprete dirigida a otros intérpretes, fundamento del complejo hermenéutico de la transducción propuesta por Lubomir Doležel. La función del glosador es textual, se dirige al texto y crea texto. Se trata de interpretar textos para producir textos.

La anotación de textos y su comentario ha sido una parte fundamental de la educación en diversas épocas de la historia, así como la intelección de fragmentos difíciles. En la clasificación que hace Albaladejo en base a la proximidad del texto resultado respecto del texto original:

Dicho texto resultado es el que tiene menos construcción textual y referencial debida al intérpretemediador, pues mantiene la misma lengua de los textos del conjunto inicial y su referente, su macroestructura y su microestructura ya están en textos de dicho conjunto. La interpretación-mediación de la actividad ecdótica es una auténtica reconstrucción textual a partir del examen hermenéutico de distintas versiones textuales producidas por copia manual o por la imprenta, así como de las versiones cuyas diferencias están originadas por variantes de autor. Un conjunto de textos con variantes

que les diferencian entre sí es de este modo transformado en un solo texto que es transferido por el editor filológico al receptor, quien puede, gracias a la actividad de interpretación-mediación de aquél, tener acceso a una obra literaria que de otro modo se le presentaría en configuración dispersa en distintas versiones (Albaladejo, 1998: 30-31).

En el caso que nos ocupa de Alonso:

Textos de la tradición en que consiste la *recensio* o examen de las copias de que dispone el editor filológico y de la constitución del canon con el establecimiento del *stemma*, así como de la aplicación de todos los conocimientos ecdóticos que están incluidos en la competencia técnica propia de este intérpretemediador, éste lleva a cabo la constitución del texto y obtiene un texto que se supone representa la configuración final dada por el autor a la obra (54). Ese texto es el que es transmitido a los receptores segundos, a los destinatarios de la interpretación-mediación. En el caso de que el editor filológico disponga de una sola copia del texto, tiene que depurarlo de errores producidos en la actividad del copista por omisiones, repeticiones o confusiones de éste; el resultado es, igualmente, un texto, entendido como el texto final del autor, que es transitivamente comunicado a los receptores segundos (Albaladejo, 1998: 30).

El mismo Jammes, que defiende la inteligibilidad de la obra de Góngora, justifica a la vez la dificultad de la lectura de las *Soledades* por parte de los receptores (Jammes, 1994: 104) en base a las siguientes características del poema:

- 1) las palabras nuevas, “peregrinas”, procedentes del latín o del italiano;
- 2) las construcciones raras, esencialmente hipérbaton y acusativo griego;
- 3) los periodos largos y complicados;
- 4) la abundancia de tropos y figuras;
- 5) la oscuridad que, según ellos, resulta de los cuatro rasgos precedentes.

Sin embargo, no duda en ofrecernos una edición completa a la que acompaña, al igual que Alonso, de una versión en prosa del poema. No cabe ninguna duda de que tanto Jammes como Alonso se interponen en nuestra lectura como intérpretemediadores de la obra de Góngora, quien, desde muy temprano, fue editado junto a una versión en prosa para facilitar la comprensión. Versionar en prosa, ofrecer un comentario tiene, a pesar de todo, sus desventajas. Se trata de una traducción –o, más bien, transducción– intralingüística, una reformulación de los contenidos en la misma lengua que fija el texto es una dirección determinada, tal y como sucede en el ejemplo de Jammes.

El estudio de la obra de Góngora y de la obra de Alberti emparentada resulta, a su vez, ejemplarizante, puesto que para interpretar con propiedad y acorde a las necesidades del texto de Alberti es obligado acudir al texto de Góngora. Paradójicamente, y a pesar de las excelentes ediciones de Jammes y Alonso, acudimos primero a un texto sin editar fácilmente accesible en internet⁶⁶. Una vez hecho esto, acudimos a las ediciones críticas –primero a la de Alonso, más próximo a Alberti, y después a la de Jammes, más completa desde el punto de vista crítico, aunque basado, tal y como él misma indica en el ejemplo anterior, en la de Alonso y Pellicer /referencia/, entre otros–. Para colmo, uno de los artículos de investigación, como hemos señalado, refiere la *Soledad insegura* de García Lorca (Pérez Bazo, 1998: 141-150). La labor investigadora nos ha llevado a ser partícipes de una cadena de transmisión sin pretenderlo:

Soledad III → *Texto Góngora, sin editar* → *Edición de Alonso* → *Edición de Jammes*
→ *Soledad insegura de García Lorca*

Cuya ordenación temporal sería y es muy otra. Sin embargo, el diálogo entre todos estos textos –y otros no mencionados– se hace patente y cada uno de los actores presentes en el mismo –incluidos este modesto trabajo– participan de un mismo proceso comunicativo complejo que trasciende, retomando a Doležel, las barreras de actos de habla y le lenguaje individuales, en el que Góngora es el primer emisor y todos los demás se comportan como intérpretes-mediadores, puesto que todas las lecturas se han prolongado en la producción de un texto diferente⁶⁷.

Pero volvamos a Alberti. El escritor gaditano se propone completar una de las soledades que Góngora dejó inconclusas. La crítica no se pone de acuerdo, para empezar, en si la segunda *Soledad* de Góngora está concluida (Jammes, 1994: 43-44). Respecto al plan maestro de Góngora, también existen diversas versiones. Jammes recoge la de Pedro Díaz de Rivas:

Dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad: éste pues es el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella, a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron. La primera obra se intitula *La soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; la segunda

⁶⁶[<http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/g/Gongora,%20Luis%20de%20%20Soledades.pdf>, fecha del último acceso: 23 de octubre de 2015.]

⁶⁷ Sobre este aspecto, para una mayor ampliación, remitimos a los capítulos VII, VIII y IX.

La soledad de las riberas; la tercera, *La soledad de las selvas*, y la cuarta *La soledad de el yermo* (Jammes, 1994: 46).

También Hansen (2001: 558) indica esto. Es decir, a la soledad de los campos –la primera– le seguiría la soledad de las riveras, en tercer lugar la soledad de las selvas –la que realiza Alberti– y, por último, la soledad del yermo. Confirma Jammes el plan de cuatro soledades citando al Abad de Rute⁶⁸ pero a esto se añade la versión de Pellicer (Jammes, 1994: 46), que relaciona cada una de las cuatro soledades con las edades del hombre: juventud, adolescencia, virilidad y senectud. Corresponde a Alberti, siguiendo las instrucciones de la crítica, la creación de la *Soledad de las selvas*, lo que a su vez produce el juego onomástico entre el título de la obra –soledad– y el del metro empleado –silva– a partir de la misma raíz latina: *solitude*, *soledad*, *silva*, *selva* (Jammes, 1994: 59-64). Basta añadir que Alberti intitula su obra paráfrasis, lo que es decir lo mismo de otra manera –¿traducción intralingüística, a la manera de Jammes y Alonso?–, con la salvedad de que está escribiendo una obra no escrita⁶⁹, diferente, pero que pretende continuar la línea trazada por el plan de Góngora. En cuanto a la estructura del poema, Hansen indica lo siguiente:

El texto consiste, por lo tanto, básicamente en la presentación de dos ambientes diferentes: uno tranquilo y armónico que pertenece al tiempo anterior a la entrada del peregrino en el bosque, y otro violento y caótico, en el que los árboles se convierten en dríadas en una reacción ante la intrusión del joven. Eso crea una estructura composicional, que acentúa el centro del poema, es decir los versos 65-67, donde se da el cambio fundamental (2001: 555).

Es decir, al modo de las dos *Soledades* de Góngora, el peregrino llega a un lugar nuevo que es pretexto para que el poeta realice una descripción del mismo. Lo encontramos así en Góngora⁷⁰: En el caso de la *Soledad Primera*, los catorce primeros versos indican la estación del año. En los versos 15-21, el poeta presta atención al peregrino y lo presenta, indicando el naufragio que le ha llevado a esta situación –versos 22-28–. En los siguientes versos se narran las acciones del peregrino hasta que encuentra a los pastores –verso 93– y el poema entra en la fase en la que el peregrino es espectador de las acciones de los pastores, la boda, etc. La *Soledad Segunda* comienza

⁶⁸ «Lo confirma, hacia la misma fecha, el Abad de Rute (otro amigo de Góngora) en su *Examen del Antídoto*”: “Estas *Soledades* constan de más de un parte, pues se dividen en cuatro”» (Jammes, 1994: 46).

⁶⁹ A este respecto, remitimos al capítulo V, dedicado a la ansiedad de la influencia de Harold Bloom, que tiene un término específico para denominar los trabajos de completión de autores posteriores a autores previos: *tessera*.

⁷⁰ Alonso (1956: 47-49; 81-82) y Jammes (1994: 195-217; 421-427).

con la descripción del mar y del paisaje –versos 1-26– para descubrir al peregrino en la ribera –verso 27– y, en seguida, aparecen los pescadores –verso 35–, que serán los protagonistas, junto al peregrino, de esta soledad. Alberti toma el ejemplo de estas estructuras y sitúa al peregrino en una descripción que abarca los primeros versos de la composición, y después se produce la entrada en el bosque, que altera el poema. Es decir, al igual que Góngora, Alberti planea una cierta introducción que se ve truncada por el desarrollo del poema: a la descripción primera, le sigue la acción, que debe ser mucho más breve dadas las características de la obra de Alberti⁷¹ (Hansen, 2001: 561): emplea algo más de la décima parte de versos que Góngora en la *Soledad primera*, lo que ciertamente obliga a la concisión. No tiene sentido describir aquí la estructura de la *Soledad* de Alberti, que Hansen explica perfectamente. Sí, en cambio, señalar sus conclusiones a propósito de la retórica metafórica, que indican que:

Es posible realizar una lectura, digamos “cerrada”, que interpreta el texto como un discurso coherente y detalladamente inteligible. Retóricamente se trata de una mitologización y “musicalización” de los elementos de la naturaleza, que los eleva a un nivel poético muy de acuerdo con la tradición gongorina (Hansen, 2001: 557).

Frente a esta lectura retórico-metafórica de carácter clásico, Hansen (2001: 557-558) propone una lectura erótica fundamentada en el plano semántico erótico-sensual presente en los versos 85-100, 111-115 y que cristaliza de manera unívoca en los versos 116-120⁷². También señala la posibilidad de una lectura creacionista, más en la línea de las conclusiones de su artículo, en la que, comentando el artículo de Gerardo Diego *Un escorzo de Góngora*, indica que este poeta: «Recomienda una estrategia de lectura que no respeta la búsqueda filológica de una intención original, ni imperativa de una coherencia semántica global» (Hansen, 2001: 558-559), es decir, buscando una lectura creativa a riesgo de que sea equivocada⁷³. De este modo, a juicio de Hansen, basándose en las investigaciones de Geoffry Connel en una tesis no publicada, se produce una ruptura de la tradición gongorina:

Connel opone los elementos y procesos de uno y otro texto, y llega a la conclusión de que mientras el viajero en el texto de Góngora se encuentra con una serie de personajes amables y abiertos como pastores, pescadores y villanos, el peregrino albertiano se encuentra

⁷¹ Alberti desarrolla la *Soledad tercera* en 132 versos frente a los 1091 y 979 de la *Soledad primera* y de la *Soledad segunda* de Góngora, respectivamente.

⁷² «Tanto ajustar quisieron la sortija / del ruedo a la enclavada / del peregrino, fija, / columna temerosa mal centrada».

⁷³ Algo que se relaciona con el concepto de *misreading* de Harold Bloom (Cfr. Capítulo V).

con seres mitológicos como las dríadas, el viento y el unicornio. La actitud de estos seres, tanto hacia él como entre ellos, no es sólo amable sino también agresiva (Hansen, 2001: 560-561).

Aún añade Hansen una tercera vía de lectura, «la lectura autorreferencial» (2001: 561-569), en la que el poeta se refiere a sí mismo y a su creación poética. De este modo, la *Soledad tercera*: «Se trata de una búsqueda de nuevos caminos en relación a su propia producción poética» (2001: 563). De este modo,

Lo que está haciendo Rafael Alberti no es tanto seguir la tradición gongorina como tratar de experimentar con las posibilidades de un determinado material estilístico en la búsqueda de una solución a la crisis de su propia poesía. De esta forma, la “cita” estilística y temática abarca también la distancia de la “malinterpretación”, que es posible actualizar a través del diálogo con el horizonte estético de la época (Hansen, 2001: 569).

Es decir, Hansen confirma que el objetivo de Alberti no es tanto completar u homenajear la obra de Góngora, como buscar nuevos terrenos en los que desarrollar su trabajo poético. La lectura es condición de escritura, la interpretación lo es de la creatividad. El diálogo es obligado, y por esta razón los textos son revisitados: es la única manera de, parafraseando a Paul Celan⁷⁴, escribir al norte del futuro.

El intérprete-mediador, por lo tanto, permite explicar las funciones que desarrolla un lector cuando decide escribir una obra emparentada con su lectura. Sin embargo, este hecho no siempre ha sido percibido así, como veremos en el próximo capítulo. Hace falta cierta concienciación de cultura escrita para poder asumir que los textos dialogan a través de los tiempos. Por esta razón, en el siguiente capítulo estudiaremos el texto literario desde autores para reflexionar en torno a las creaciones y la lectura.

⁷⁴ «En los ríos al norte del futuro / echo la red que tú / indecisa lastras / de sombras escritas / con piedras» (Celan, 2004: 208).

III.-La comunicación literaria. Un caso especial.

En este trabajo, hemos observado la comunicación literaria como un hecho diferenciado del resto de actos comunicativos por las características peculiares de la literatura en cuanto a acontecimiento comunicativo. De modo que es preciso realizar una pequeña recapitulación de estos conceptos con el fin de adelantar lo que se desarrollará más adelante –capítulos VII y VIII– y que servirá para la argumentación del resto del trabajo. La tarea propuesta es retomar lo realizado en los dos primeros capítulos del trabajo, para, a continuación, hacer una lectura del diálogo platónico *Fedro* en lo relativo a los problemas que pueden presentar las obras escritas. A continuación, nos detendremos en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega. Esto resulta pertinente porque se trata de un poeta que instala su creación en el marco de las creaciones del mundo occidental, siendo consciente de la importancia de su propia obra. Inmediatamente después, analizaremos el soneto *Desde la Torre*, de Quevedo. Así, tendremos una visión compuesta por el emisor, el receptor y el vehículo de la comunicación literaria desde obras literarias.

Según Doležel, tal y como veíamos en el capítulo I, la comunicación literaria rompe las barreras de los actos de habla individuales y entra a formar parte de cadenas de transmisión. Esto, que es una definición aproximada de la teoría de la transducción literaria, se traduce en que las lecturas no tienen por qué cerrarse en el momento en el que se cierra el libro, sino que una lectura puede prolongarse hasta la elaboración de otro texto –lo que Betti y Albaladejo denominan *lectura transitiva*–. Sin embargo, en el caso de la exégesis de textos, ¿por qué se han comentado diferentes textos –como los textos bíblicos, los textos de la literatura clásica o los comentarios a la obra de Platón y Aristóteles, por ejemplo– diferentes veces a lo largo de la historia? ¿Por qué –y esta es una cuestión clave– a una edición crítica le sigue otra, a una traducción le sigue otra, a un comentario o a una reseña le sigue otro texto y el escritor de una obra literaria se permite el lujo de hacer aparecer –o comparecer– en su obra a personajes, a mundos de la ficción de obras previas? Esto se debe a varias cuestiones: la obra literaria, en cuanto objeto textual, tal como indica Doležel, tiene dos horizontes interpretativos: uno que se realiza en cada lectura –que actualiza el contexto de cada hecho comunicativo en que dicha lectura se completa, y los convierte, por lo tanto, en hechos comunicativos irrepetibles por cuanto los elementos involucrados en dicha cadena comunicativa lo son– y otro que, por así decirlo, permanece *a la espera de completarse en la recepción*

de la obra. Tal y como indicaba Doležel, la distancia variable entre lector y escritor hace de la lectura una reelaboración activa sobre el que la fuente ha perdido su control: el escritor no puede censurarnos, no puede recomenzar ni aclarar aspectos complejos –y, aunque pudiera, la validez de la obra que *necesita ser explicada* por su autor quedaría en entredicho–. Corresponde, pues, al lector y a su bagaje triunfar o fracasar en la experiencia hermenéutica⁷⁵.

Sin embargo, hay obras literaria cuyas lecturas se repiten a través de los tiempos, los hombres e, incluso, culturas diversas –*Iliada*, *Odisea*, cualquier revisión de los textos clásicos nos serviría llegados a este punto–, mientras que otras, por otras razones, han sido expulsadas de la república poética o incluso ignoradas. ¿A qué se debe esto? Hemos indicado, junto a Doležel, que la teoría de la transducción literaria se basa en el principio de fertilidad semiótica de la obra literaria: la obra de arte no es un objeto inerte –exceptuando cuando no es interpretada–, pierde su condición artística cuando es utilizada para hacer arqueología: es más, cualquiera que sea el pretexto empleado para aproximarse a la literatura, como los relativos a la sociología, la historia, la psicología e, incluso, la filosofía, la inutilizan como tal cuando se transgrede o se desplaza a un segundo plano –o, directamente, se ignora– la experiencia estética. Es decir, utilizada como pretexto pierde su condición poética, en el sentido etimológico del término, y se convierte en un documento testigo de una época y las ideas que un autor tuvo a bien expresar en el plano de la ficción, cuyo estatus ontológico es discutible y bastante complejo como para realizarse en estas pocas páginas y además se funde y se confunde con el problema de la referencia ficcional –¿pertenece al plano de la realidad, pertenece al plano de la memoria, pertenece al plano de la ficción?–.

* * *

Platón se refiere a la escritura en el *Fedro*. Si bien no se trata de una referencia explícita a los textos literarios –para una teoría de la mimesis habría que dirigirse al *Libro X* de *La República*–, hay algunos aspectos de su razonamiento que resultan especialmente interesantes para nuestra argumentación. Hay diversos aspectos irónicos –con la perspectiva del tiempo– en el *Fedro*: la primera de las cuales es que, tratándose de un diálogo que pretende defender el método dialéctico –oral– frente al discurso

⁷⁵ Sobre este aspecto se profundizará a lo largo del Capítulo VII y VIII, donde se establecerán los derechos de los lectores frente a los derechos de los textos. Parafraseando a Umberto Eco (2009b: 62), cualquier lectura es válida siempre y cuando esté justificada por los límites del texto leído: en suma, no es posible determinar qué lectura es la mejor, pero sí lo es diferenciar las buenas lecturas de las malas.

retórico –monológico y escrito–, ha pervivido gracias a su transmisión por vía escrita; la segunda ironía tiene que ver con el tratamiento de la literatura o lo mítico: en este diálogo Platón acude al mito de Theuth y Thamus para explicar el origen de la escritura, que se trata además de un mito egipcio, y como relata Critias que le contestaron los egipcios a Solón: «los griegos seréis siempre niños!, ¡no existe el griego viejo! [...] tenéis almas de jóvenes, sin creencias antiguas transmitidas por una larga tradición y carecéis de conocimientos encanecidos por el tiempo» (*Timeo*, 22c). Por esta razón acude el filósofo griego a mitos legitimados por la tradición: la misma que nos ha llevado y mueve a consultar su obra a través de los siglos.

Pero antes de adentrarnos en el *Fedro* –y también el *Ión*, que es de obligado cumplimiento en cuanto a intérprete-mediador se refiere– es preciso que nos detengamos en el tipo de estructura que guardan algunos de los diálogos platónicos, pues en ellos es frecuente encontrar a un personaje que relata lo que vio en una ocasión, tal como sucede en el *Fedón* (57a-59d) con el personaje de mismo nombre y que sólo se cierra al final (118c), exceptuando una interrupción en el relato de Fedón (88c-89b). Fedón le cuenta a Equócrates en su diálogo y de ahí a los lectores. Sucede lo mismo, de una forma ligeramente diferente, en el *Banquete* de Platón:

Diotima educa a Sócrates, éste al resto de los comensales, uno de ellos (Aristodemo) a Apolodoro, éste a Glaucón y amigos, y Platón a los lectores modernos. Cada uno de ellos es, en cierto modo, un *daimon*, un intermediario, que actúa desde el dominio de las ideas al dominio de las personas» (García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo, 2004: 150-151).

De este modo, Apolodoro relata a sus amigos (172a), y a su vez refiere lo que le contó Aristodemo (174a): «intentaré contároslos desde el principio, como Aristodemo los contó»; y se siguen las intervenciones de los presentes llegando a lo que refiere Sócrates de Diotima. Esta es una estructura de referencias, donde cada uno cuenta lo que otro le ha contado. Si se tratara de un texto moderno, podríamos referirnos, como hacíamos en el capítulo I a propósito de Fuentes, al autor-transcriptor, que en este caso sería el personaje-transcriptor y cuyas características no estarían muy alejadas: ninguno de ellos se hace responsables de lo que refiere sino que reproducen lo que otro les contó. Esto, según ya vimos gracias a Oscar Tacca, es una estrategia de verosimilitud, pero detrás de todas las palabras, el responsable último, por más que se enmascare, es el autor. Esta misma estrategia es la que utiliza Cervantes en *El coloquio de los perros*: la

única manera de hacer verosímil el diálogo entre Cipión –nombre de Escipión– y Berganza es que la refiera un tercero, esto es, el licenciado al alférez y éste al lector. Se trata, por lo demás, del mismo método empleado en teatro cuando los acontecimientos suceden fuera de la escena y es el discurso de un personaje quien las refiere desde *dentro* de la escena. El responsable del relato y de la acción se oculta en sus personajes con el fin de ganar verosimilitud. Se trata de una estrategia profundamente literaria.

La temática del *Fedro* ha sido vinculada con el amor. Jaeger (2006: 982-998) realiza un análisis bastante completo en el que justifica que el diálogo se corresponde con la etapa de madurez de Platón (Jaeger, 2006: 983). También explica que a pesar de que el diálogo ha sido visto como una segunda parte del *Banquete*⁷⁶ porque trata el tema del *eros*⁷⁷, esto se debe en realidad a una respuesta a los retóricos puesto que los ejercicios de estos últimos incluían esta temática porque resultaba especialmente atractiva para los jóvenes atenienses (Jaeger, 2006: 987) y circunscribe la unidad del diálogo a «sus relaciones con el problema de la retórica» (Jaeger, 2006: 984). Según Jaeger, «lo decisivo está en que el punto de partida de esta obra es la lectura de un discurso modelo de Lisias, entregado por éste a sus discípulos para que se lo aprendiesen de memoria» (2006: 986). A Platón le interesa enfrentar su academia con la escuela de retóricos para dar validez e importancia al método dialéctico, ya que «a Platón le preocupa principalmente el saber si para expresar de palabra un pensamiento es necesario el conocimiento de la verdad» (Jaeger, 2006: 989). Y, entendiendo la retórica como «el arte de convencer a los hombres ante los tribunales o en las asambleas del pueblo», «Niega que la retórica sea un arte en el estricto sentido de la palabra», ya que el retórico se preocupa por mostrar lo evidente, «en que se basa casi siempre la argumentación retórica, presupone el conocimiento de la verdad pues lo evidente no es otra cosa que lo que parece ser la verdad» (Jaeger, 2006: 996). Es decir, la verosimilitud: por tanto, un problema profundamente literario. De ahí que hayamos contemplado las estrategias platónicas para alcanzar la verosimilitud previamente, para justificar el carácter literario –y ficcional– de los diálogos platónicos. Las críticas a la retórica y a la escritura son una crítica a los medios para acceder a la verdad. Se trata de incorporar la retórica al método dialéctico, o a la inversa, ya que el objetivo de «el *Fedro* es la formación del orador y del escritor» (Jaeger, 2006: 995). Tanto es así, que en el *Fedro* encontramos un análisis metatextual del discurso de Lisias sistematizado (262e), y partir

⁷⁶ O *Simposio*

⁷⁷ En este sentido, Colli (2011: 166-185).

de él, una reflexión en torno a la coherencia y la cohesión (264 c) «todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo»⁷⁸; los pasos que debe seguir un retórico (271a); la importancia de la verosimilitud en los discursos apologéticos o acusatorios (272d-272e) más allá de la verdadera búsqueda de la verdad⁷⁹.

Volvamos al *Fedro* y a la hermenéutica derridiana. Se ha argumentado que se trata de una obra de juventud (García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo, 2004: 290) pero Derrida lo pone en duda en *La farmacia de Platón* (2007: 91-260). Para él, se trata de una obra profundamente irónica puesto que: «Nada resulta aquí de una sola pieza y el *Fedro* juega también, en su escritura, a salvar –lo que es también perder– a la escritura como el mejor, el más noble, juego» (Derrida, 2007: 97). Para Derrida resulta clave, en el mito de Theuth y Thamus⁸⁰, que el primero presente la escritura como un “fármaco” (274e) –en lo que tiene de benéfico⁸¹ y maléfico como droga o dosis de un medicamento– (Derrida, 2007: 102; 140-175; 175-179). Sobre este aspecto fundamenta Derrida⁸² todo su ensayo: la dualidad del fármaco es presentada estudiando el conjunto de la obra platónica en la que el fármaco es un elemento antinatural que ofrece un beneficio y, a la vez, el maleficio, así en las enfermedades como en la escritura. Además, el texto oral y escrito es también comparado con un organismo vivo. «Platón no exhibe la cadena de significaciones que nosotros intentamos progresivamente exhumar» (Derrida, 2007: 194), es decir, la utilización del uso polisémico de la palabra

⁷⁸ Una referencia que recuerda a la del comienzo de la *Poética* de Horacio por la importancia de las proporciones y la verosimilitud.

⁷⁹ Una síntesis platónica que, según Jaeger (2006: 995) fue abrazada por las escuelas filosóficas que se muestran asequibles a la retórica. Indica también que «La retórica lo abraza más tarde, y en un sentido lógico más general y menos riguroso, como la unión del arte del lenguaje con la formación filosófica del espíritu. La síntesis platónica sirvió de acicate a Cicerón para el ideal de cultura preconizado por él en los libros *De Oratore* y a través de él siguió influyendo en la *Institutio oratoria* de Quintiliano».

⁸⁰ Jaeger, (2006: 996-997). Se desprecia la escritura porque puede caer en malas manos, no se sostiene por sí misma. La verdadera escritura es la que se graba en el alma, y; por tanto, la del método dialéctico.

⁸¹ «El fármaco representa al mal introyectado y proyectado. Benéfico en tanto que cura –y por eso venerado, rodeado de cuidados–, maléfico en tanto que encarna los poderes del mal, y por eso temido, rodeado de precauciones» (Derrida, 2007: 201). La misma herramienta que sirve para fortalecer la memoria: el texto, sirve para que la memoria se debilite al poder acudir siempre que sea necesario al texto. (Derrida, 2007: 204).

⁸² «Se habrá reflexionado, al pasar, en que la relación (analogía) entre la relación *logos/alma* y la relación *fármaco/cuerpo* es designada como *logos*., El nombre de la relación es el mismo que el de uno de sus términos. El fármaco está comprendido en la estructura del *logos*. Esta comprensión es un *dominio* y una *decisión*» (Derrida, 2007: 175). Se trata del don de la escritura: como todos los dones, no puede darse sin contrapartida. «El fármaco socrático actúa también como un veneno, como una ponzoña, como una mordedura de víbora [...]. Y la mordedura socrática es peor que la de las víboras, pues su huella invade el alma» (Derrida, 2007: 177).

fármacon puede ser voluntaria o involuntaria: no podemos saberlo, el texto es mudo – siguiendo la idea expuesta en el *Fedro*– y sólo podemos conjeturar, interpretar: «Es en la trastienda, en la penumbra de la farmacia, antes de las oposiciones entre conciencia e inconsciente, libertad y obligación, voluntario e involuntario, discurso y lengua, donde se producen esas “operaciones” textuales» (Derrida, 2007: 194). El sentido del vocablo en griego se pierde indefectiblemente en las traducciones: también los hermeneutas de la edición consultada indican la dualidad del término presente en *Cármenides* 155e, *Crátilo* 394a, *Protágoras* 354a, *Fedón* 63d, *República* 459c, *Timeo* 89c, *Leyes* 649a. No procede ahondar sobre este aspecto puesto que está suficientemente estudiado. Cabe añadir, eso sí, que el problema de hermenéutica sobre este aspecto se debe a la tarea del traductor, intérprete-mediador, y las posibles malinterpretaciones se solucionan con la actividad del crítico –Derrida– y de los anotadores –García Gual, Martínez Hernández, y Lledó Íñigo–. La actividad de los intérpretes-mediadores involucrados en este proceso facilita: a) la transmisión del texto, con una transformación previa; b) los problemas de interpretación debidos a la diferente relación entre significante y significado en una y otra lengua; c) la actividad de los mediadores –críticos textuales, traductores, anotadores– aparece como irrenunciable en la persecución del sentido del texto.

El problema del lenguaje escrito, apuntado por Derrida, es que se trata del referente de un referente, es decir, el lenguaje hablado. En la dualidad significante/significado propuesta por Saussure (Derrida, 2007: 213; 241 y ss.; 247), el lenguaje escrito se comporta como un significante del sonido, que a su vez lo es del significado: «Y la escritura se le aparece a Platón [...] como ese *arrastramiento* fatal del redoblamiento: suplemento de suplemento, significante de un significante, representante de un representante» (Derrida, 2007: 164).

Según lo plantea Derrida a partir de las palabras de Platón, la escritura es un saber huérfano porque no tiene a un padre –emisor– que lo sostenga: «un padre que está *presente, en pie* junto a él, tras él, en él, sosteniéndole con su rectitud, asistiéndole personalmente y en su propio nombre» (Derrida, 2007: 114) y también:

Si hay discursos vivos perseguidos y desprovistos de la ayuda de un logógrafo (ese fue el caso del habla socrática), hay también discursos medio muertos –escritos– perseguidos porque les falta el habla del padre muerto. Se puede entonces atacar a la escritura, dirigirle reproches injustos (*uk en dikê loidoreceis*) que sólo el padre podría levantar –asistiendo así a su hijo– si justamente no le hubiese matado su hijo (Derrida, 2007: 221).

Platón escribe a partir de la muerte (Derrida, 2007: 224-225). O concibe la escritura desde la muerte. En cambio, en la dialéctica, el padre –emisor– de las palabras se encuentra presente, las puede justificar, rectificar, hacerse entender, reelaborar el discurso, responder a preguntas que surjan a medida que crezca la argumentación. «El texto excluye la dialéctica» (Derrida, 2007: 184), que a su vez se presenta como antídoto –puesto que es un texto vivo, oral– de ese *fármakon* con el que se identifica a la escritura.

En tanto que vivo, el *logos* ha surgido de un padre. No existe, pues, para Platón cosa escrita. Existe un *logos* más o menos vivo, más o menos cerca de sí. La escritura no es un orden de significación independiente, es un habla debilitada, no en absoluto una cosa muerta: un muerto-vivo, un muerto en receso, una vida diferida, una apariencia de aliento; el fantasma, el simulacro [...] del discurso vivo no es inanimado, no es insignificante, simplemente significa poco y siempre idénticamente (Derrida, 2007: 217).

La cuestión, en el *Fedro*, se cifra en el amor a la palabras⁸³ –filólogo, 236e– y, a partir de ellas, se decidirá «la vida o la muerte del lenguaje por la escritura» (García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo, 2004: 323). Esto lleva a Sócrates a taparse la cabeza⁸⁴ (237a) y a comenzar con una invocación a las musas –tal y como hace Homero /canta, oh musa, la cólera de Aquiles el pélida/ en el comienzo de la *Ilíada*– y, sin querer, o llevado por la fuerza de su discurso (238d-241e) a ser arrebatado por las musas y que su voz comience a «sonar épica y no ditirámica» –como sucede en el *Ión*⁸⁵, que comentaremos más tarde–. Esto nos lleva a dos cuestiones fundamentales, presentes en dos diálogos de Platón. Frente a la moderna división en autores en función de sus obras –donde caben afirmaciones tales como que Cervantes no era un buen dramaturgo o que la poesía de Lope no vale tanto como su teatro; que de Unamuno hay que recordar las novelas; divisiones tales con fundamento más bien didáctico y empobrecedor, pues alejan al lector de las obras–; al final del *Banquete*, cuando ya casi todos los comensales duermen, están adormilados o a punto de caer dormidos, como de la nada se refiere que «Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias

⁸³ De ahí que en ocasiones se haya dudado en establecer como tema del diálogo el amor o la escritura. No obstante, parece evidente que el excursus sobre el amor sirve para justificar el tratamiento que recibirá, más adelante, la escritura.

⁸⁴ «El *eros* se sitúa aquí en el mismo plano que las dotes poética y proféticas y se presenta la inspiración como su esencia común» (Jaeger, 2006: 988).

⁸⁵ «El argumento capital esgrimido en el *Ion* para hacer una crítica de la poesía, es negar que ésta tenga un objeto propio, que pudiera concretar una posible técnica poética» (Lledó, 2010: 56). A propósito del *Ión*, Albaladejo (1998: 39-40) lo vincula con la noción de intérprete-mediador.

lo es también de comedias» (223d). Nos advierten los anotadores de que esta opinión es diferente de la ofrecida por Sócrates en *Ión* (531e-534e) (García Gual, Martínez Hernández y Lledó Íñigo, 2004: 284), donde, efectivamente, cada intérprete es especialista en un determinado tipo de obras –Ión lo es de las obras homéricas–. Sin embargo, Sócrates experimenta en el pasaje de *Fedro* que nos ocupa el mismo *rapto divino* que Ión siente al enfrentarse a la declamación de los textos homéricos: se ve poseído por las musas en –o de– su discurso. El famoso pasaje de los anillos imantados del *Ión* (533d-534d), en el que la fuerza de la piedra heraclea que se transmite desde el emisor de un texto –escritor–, pasando por sus intérpretes –el declamador– y alcanzando a los espectadores:

Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don, es imposible al hombre poetizar y profetizar (534b).

Así, es el rapto de origen divino quien se transmite a través del autor, el intérprete –que se convierte de este modo en intérprete de intérprete– y los espectadores. Pues es esta cadena imantada de emisión, interpretación-mediación y recepción es lo que la teoría de la transducción literaria se propone explicar, y la relación entre los diferentes tipos de textos se manifiesta de la misma forma que la de la piedra heraclea en el diálogo platónico. Como decíamos, los actos de comunicación de la obra literaria trascienden constantemente las barreras de los actos de habla individuales y forman parte de las cadenas de transmisión donde los textos, indefectiblemente, forman parte de un diálogo mayor: el que establece la literatura a través de los tiempos en la forma de diferentes seres humanos, lectores que se convierten en autores y a sus lecturas en parte de sus obras respectivas.

Sin embargo, en el *Fedro*, Platón condenará, aparentemente, la escritura (Borges, 2008b: 168; García Barrientos, 1996: 26), como hemos adelantado, porque al tratarse de un fármaco de la memoria, debilita la propia memoria. Pero no sólo por esto: Derrida lanza la siguiente sospecha: «Disponibile para todos y cada uno, ofrecida en las aceras, ¿no es la escritura esencialmente democrática?» (2007: 219). Además, la escritura se diferencia de la pintura y de la poesía en relación a los procesos miméticos⁸⁶ (Derrida, 2007: 206-207):

⁸⁶ Cfr. Capítulo I.

No lo es ya en el orden de la escritura, puesto que la escritura se da como imagen del habla. Desnaturaliza, pues, más gravemente lo que pretende imitar. No sustituye siquiera una imagen por su modelo, inscribe en el espacio del silencio y en el silencio del espacio el tiempo vivo de una voz. Desplaza a su modelo, no da ninguna imagen de él, arranca violentamente a su elemento la interioridad animada del habla. Haciéndolo, la escritura se aleja inmensamente de la verdad de la cosa misma, de la verdad del habla y de la verdad que se abre al habla (Derrida, 2007: 208).

La escritura no se manifiesta como un pálido reflejo del habla. Imita perfectamente, tanto que puede reproducir la voz –dejar la voz grabada en el texto– de modo que permanezca para siempre inmutable:

El que escribe en el alfabeto ni siquiera imita ya. Sin duda también porque imita, en cierto sentido, perfectamente. Tiene más posibilidades de reproducir la voz, puesto que la escritura fonética la descompone mejor y la transforma en elementos abstractos y espaciales (Derrida, 2007: 205).

No es como el *fantasma* «copia de copia, o simulacro» (2007: 210), sino que tiene la virtud –y la condena– de mantener y “corromper” las palabras, puesto que van en el lugar de lo que ya no puede ser dicho por aquel que lo escribió:

Esta *des-composición* de la voz es aquí a la vez lo que la conserva y lo que la corrompe más. La imita perfectamente porque no la imita del todo. Pues la imitación afirma y agudiza su esencia al desaparecer. Su esencia es su no-esencia. Y ninguna dialéctica puede resumir esa inadecuación consigo. Una imitación perfecta no es ya una imitación (Derrida, 2007: 211).

Luego lo que está en tela de juicio es su ontología, es decir, la naturaleza del texto escrito. Por lo tanto, la crítica a la escritura en el *Fedro* reside en los *logógrafos* –escritores de discursos por encargo– (257c-257e); lo malo está en «lo que sí considero vergonzoso, es el no hablar ni escribir bien, sino mal y con torpeza» (258d); la vergüenza está en el orador:

No necesita aprender qué es, de verdad, justo, sino lo que opine la gente que es la que va a juzgar: ni lo que es verdaderamente bueno o hermoso, sino sólo lo que lo parece. Pues es de las apariencias de donde viene la persuasión, y no de la verdad (260a).

Es decir, la clásica disputa de la dialéctica con la retórica que se concretará en 260c –se trata, pues, de un problema de la apariencia de la verdad–. Le sigue, bastante más adelante, la comparación entre los discursos y los organismos vivos (264c) que no es más que un apunte sobre coherencia y cohesión. Platón enfrenta en este diálogo la

dialéctica (266bc) con la retórica; y, por fin, nos presenta el mito de Theuth y Thamus (274d); justificando el olvido lo que provoca en las almas la escritura (275a).

Y llegamos al momento clave del diálogo platónico:

Así pues, el que piensa que al dejar un arte por escrito, y, de la misma manera, el que lo recibe, deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras, rebosa ingenuidad y, en realidad, desconoce la predicción de Ammón, creyendo que las palabras escritas son algo más, para el que las sabe, que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura (275c).

Es un concepto de escritura en la que esta sólo es útil para el verdadero autor: él es el depositario del sentido del texto escrito, y, por tanto, de su verdad. Por sí, las palabras escritas nada contienen: sólo a su cifrador se le permite descifrarlas. Y también (275 d y e):

En efecto, sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero, si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios. Lo mismo pasa con sus vástagos. Podrías llegar a creer como si lo que dicen fueran pensándolo: pero si alguien pregunta, queriendo aprender de lo que dicen, apuntan siempre y únicamente a una y la misma cosa. Pero, eso sí, con que una vez algo haya sido puesto por escrito, las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas (Platón, 2004: 401-402).

Esto sucede porque «la escritura no reside en nada» (Derrida, 2007: 186). Para Platón la escritura es muda, es una sombra. Y sin embargo, escribe. Pero los textos escritos no tienen la capacidad de responder a las dudas que plantean: están fuera del tiempo de lo vivo, ajenos a la realidad: son un pálido reflejo, «escritura en el agua» (276c). Los *logo* escritos, «se creería que el pensamiento anima lo que dicen; pero si se les dirige la palabra con la intención de aclararse sobre uno de sus dichos, es algo único que se contentan con significar, lo mismo siempre» (Derrida, 2007: 205).

El libro, el saber muerto y rígido encerrado en los *biblia*, las historias acumuladas, las nomenclaturas, las recetas y las fórmulas aprendidas de memoria, todo eso resulta tan ajeno al saber vivo y a la dialéctica como el *fármakon* resulta ajeno a la ciencia médica. Y como el mito al saber (Derrida, 2007: 106).

Sin embargo, Platón sí salva un cierto tipo de escritura:

Pero mucho más excelente es ocuparse con seriedad de esas cosas, cuando alguien, haciendo uso de la dialéctica y buscando un alma adecuada, planta y siembra palabras con fundamento, capaces de ayudarse a sí mismas y a quienes las planta, y que no son estériles, sino portadoras de simientes de las que surgen otras palabras que, en otros caracteres, son canales por donde se transmite, en todo tiempo, esa semilla inmortal, que da felicidad al que la posee en el grado más alto posible para el hombre (276e – 277a).

Se trata de los textos escritos “con fundamento”, a los que nosotros nos referimos cuando hablamos de la fertilidad semiótica e interpretativa del texto literario. Múltiples interpretaciones esperando a realizarse, un diálogo inacabable a lo largo del tiempo.

La escritura *en te psijé* no es una escritura de desbroce, sino sólo de enseñanza, de transmisión, de demostración, todo lo más de descubrimiento, escritura de *aleceia*⁸⁷. Su orden es el de la didáctica o de la mayéutica, en cualquier caso de la elocución. De la dialéctica. Esa escritura debe ser capaz de sostenerse a sí misma en el diálogo vivo y sobre todo de enseñar convenientemente lo verdadero, tal como está *ya* constituido. (Derrida, 2007: 235).

Es decir, se defiende la escritura en el alma, y dialéctica. Por lo tanto:

Se confirma a continuación que la conclusión del *Fedro* es menos una condena de la escritura en nombre del habla presente que la preferencia de una escritura a otra, de una huella fecunda a una huella estéril, de una simiente generadora, porque depositada en el interior, a una simiente desperdigada en el exterior en pura pérdida: a riesgo de la *diseminación*. Esto al menos es supuesto por aquello. (Derrida, 2007: 227)

Se rechaza sólo un tipo de escritura. «La mala escritura es, a la buena, como un modelo de designación lingüística y un simulacro de esencia» (Derrida, 2007: 227). Finalmente, el diálogo platónico titulado *Fedro* se reduce –si es que puede reducirse– a una disquisición en la que se enfrentan el método retórico –monológico– y el método dialéctico –dialógico–. Ahora bien, ¿y si la literatura ha mantenido una conversación de siglos? «La escritura dibuja un archipiélago en las vastas aguas de la oralidad humana» (Steiner, 2011: 12). Frente a esto, la enseñanza en el lenguaje oral se manifiesta como una realidad palpable: Sócrates pertenece al lenguaje oral, a la enseñanza en la que: «El verse cara a cara y la comunicación oral en espacios públicos son del orden de lo esencial». Contra esto, «hay en el texto escrito, [...], un máximo de autoridad (término

⁸⁷ Así aparece escrito en la edición consultada de Derrida. En otras ocasiones, este vocablo griego se transcribe como *aletheia*, como en Gadamer (2009: 18).

que contiene, como su fuente latina, *auctoritas*, la palabra “autor”» (Steiner, 2011: 16). Por tanto, el acontecimiento de la escritura se torna un movimiento de reivindicación de la figura del autor: «El mero hecho de escribir, de recurrir a una transmisión escrita, supone una reivindicación de lo magistral, de lo canónico» (Steiner, 2011: 16). Y contra esta autoridad parece rebelarse Platón en el *Fedro*. «Todo texto escrito es contractual. Liga al autor y a su lector a la promesa de un sentido. En esencia, la escritura es normativa» (Steiner, 2011: 17-18). Y prescriptiva. Como veíamos a propósito de Emilio Betti⁸⁸, la escritura y la lectura se orientan en un determinado sentido, de hecho, «La escritura rapta el sentido (en San Jerónimo, el traductor conquista el sentido como el conquistador triunfante se lleva a sus cautivos)» (Steiner, 2011: 19), la escritura es conquistar un espacio que pertenece al silencio y a la nada y «La manera que tenemos de cuestionar, refutar o falsificar un texto es escribir otro» (Steiner, 2011: 19). La única respuesta medianamente exitosa frente a un texto es ofrecer una interpretación, una respuesta, en la forma de otro texto: es la única refutación posible. Por esta razón, vivimos en una cultura de lo secundario⁸⁹ en la que se prodigan los análisis, las traducciones y las adaptaciones interminables en su búsqueda de un sentido. En definitiva, textos transducidos en secuencia que establecen un diálogo a través de los tiempos, como venimos insistiendo. Jaeger (2006: 998) aventura que la fuerza del método dialéctico «sólo podía desplegarse en unos pocos hombres selectos. Para la masas de la gente “cultas”, el camino ancho y más cómodo era el de la retórica». Se trata, más bien, de una distinción entre la alta cultura y una especie de cultura kitsch: el conocimiento que deja una huella en el alma o el que es mero entretenimiento.

El lenguaje oral permite que todo esto se haga en presencia de los interlocutores: la refutación, la corrección, la consecución de un acuerdo, el malentendido: todo es fácilmente mensurable en los límites que se establecen dentro del acto comunicativo, al que incluso el cansancio puede poner fin. ¿Cómo se pone fin a la transmisión de textos literarios?⁹⁰ ¿A ese “escuchar con los ojos a los muertos” del que hablaremos un poco más adelante? Efectivamente, a las preguntas directas, el texto escrito permanecerá mudo. Por esta razón la interpretación exige una reelaboración activa por parte del receptor⁹¹. Platón se rebela, de acuerdo a Steiner, en lo siguiente: «Una cultura oral es la

⁸⁸ Cfr. Capítulo II.

⁸⁹ Cfr. Capítulo II.

⁹⁰ Cfr. Capítulos VII y VIII

⁹¹ Cfr. Capítulo I.

cultura del recuerdo siempre actualizado de nuevo, un texto, o una cultura del libro autoriza [...] todas las formas del olvido» (Steiner, 2011: 20-21). Es cierto que el libro, en tanto objeto, yace inanimado, y, en tanto en cuanto no sea percibido, recibido, asimilado, activamente procesado en las dinámicas de interpretación y recepción, está muerto. No responde, no interpela. Está silenciado. Olvidado. Para los griegos, la madre de las musas es la memoria: Hesíodo lo indica en la *Teogonía*, lo que es decir que la memoria engendra la inspiración, la escritura.

Steiner refiere algo de los dos grandes maestros de la oralidad que son pilares de la cultura judeo-cristiana. Tanto Sócrates (Steiner, 2011: 14-15), como Jesús (Steiner, 2011: 22; Borges, 2008b: 169) son maestros de la presencia. Ambos utilizan narraciones literarias fuertemente metafóricas –parábolas o mitos– que apelan a la memoria y a la presencia de todos los involucrados en el proceso comunicativo. Sin embargo, sus enseñanzas han sido consignadas por escritos por sus discípulos. Ninguno de los dos dejó nada escrito de su puño y letra: Sócrates «pide verificar [...] las citas de un filósofo más antiguo» (Steiner, 2011: 14); «Juan [...] cuenta en el episodio de la mujer adúltera que Jesús traza unas palabras en la arena⁹². Unas palabras, ¿en qué lengua? ¿Y qué significan? Nunca lo sabremos, porque Jesús las borró enseguida» (Steiner, 2011: 23). Es decir, eran hombres de cultura libresca pero confiaron sus enseñanzas al mundo de manera oral. «Para los antiguos, la palabra escrita era un sucedáneo de la palabra oral» (Borges, 2008b: 168). Efectivamente, en un mundo de la cultura oral, la lectura se entendía como una reproducción de este habla, el referente de un referente. Borges (2008b: 167-175)⁹³ relata una historia a propósito de esto: San Agustín, trece años después, mientras escribe sus *Confesiones*, recuerda cómo la gente no dejaba de asombrarse de que San Ambrosio hiciera lectura silenciosa, sin mover los labios: era la prueba de que el referente se había anulado: no era necesario verbalizar lo escrito y, por lo tanto:

Aquél hombre pasaba directamente del signo de escritura a la intuición, omitiendo el signo sonoro; el extraño arte que iniciaba, el arte de leer en voz baja, conduciría a consecuencias maravillosas. Conduciría, cumplidos muchos años, al concepto del libro como fin, no como instrumento de un fin (Borges, 2008b: 171).

La lectura, el diálogo con los muertos, estaba así indefectiblemente iniciado.

⁹² «Pero Jesús se inclinó y se a puso a escribir con el dedo en la tierra» (Juan, 8: 6). Y Juan (8: 8): «E inclinándose de nuevo, siguió escribiendo en la tierra».

⁹³ *Del culto de los libros*.

En el capítulo II, nos referíamos a los tres conocimientos de la obra literaria que Alonso especifica (1976: 38; 203; 402) en el conocimiento del lector, del crítico y del científico. Queda, sin embargo, fuera de su análisis, el conocimiento del autor de la que habla en base a su intuición, que es la que el lector encuentra en el proceso de interpretación (Alonso, 1976: 40).

Queríamos detenernos aquí en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega porque en ella su autor se da cuenta de la importancia de su propia obra: contenidos de la *Égloga I* aparecen en la descripción –ékfrasis– que el poeta realiza del trabajo que teje la ninfa Nise. En esta égloga, las ninfas están tejiendo tapices: las tres primeras lo hacen de personajes mitológicos, la última, teje un tapiz de la actualidad –de la emisión del poema– y automáticamente coloca la historia de Elisa y Nemoroso en el nivel de las historias de origen mítico. Esta situación es de interés para la teoría de la transducción literaria por varias razones:

- a) La descripción de un elemento pictórico implica la transformación de las imágenes en palabras, y por lo tanto, una transducción intersemiótica, es decir, aquella en la que el mensaje se transforma para transmitirse por un canal diferente del que le correspondía en primer lugar. Podría argüirse que la descripción de los tapices se da en el terreno de la ficción, pero esto no es relevante: al modo de una sinestesia, se describe con palabras lo que debería estar pintado o, en este caso, tejido. Y, por etimología, pasa a estar tejido de otra manera: en la textualidad de las palabras.
- b) La utilización de diferentes motivos mitológicos y transducciones diversas de origen ya francamente estudiados (Rivers, 2001: 30; 417, 418) y su prolongación en la creación de nuevos textos por parte de otros autores.
- c) La transducción que se realiza entre los contenidos de la *Égloga I* hacia la *Égloga III*, combinados con la conciencia del poeta del trabajo que está realizando.

Es la tercera de las razones la que se nos impone: el autor que es consciente de la importancia de su obra y lo hace patente, con el añadido, además, de que se trata de la última composición poética del autor (Rivers, 2001: 417; Canavaggio, 1994: 53). Se

trata del autor que es consciente de que su obra se sitúa en el plano de sus lecturas: forma parte de la tradición, de la cultura, de la *paideia*, si se nos permite parafrasear uno de los títulos citados anteriormente.

Formalmente, la *Égloga III* está escrita en octavas reales. «Las únicas octavas reales de Garcilaso son éstas» (Rivers, 2001:417). Hemos elegido la estructura propuesta por Maier-Troxler (2009: 87-95) para describir la *Égloga III* puesto que creemos que da cuenta de las particularidades de la misma:

- Segmento A: 13 estrofas que forman la dedicatoria; Navarro Durán indica en cambio que son 7 las estrofas de la dedicatoria (Cannavagio, 1994: 58). Estrictamente, la dedicatoria acaba en la séptima estrofa, sin embargo, el “yo-poético” de la composición continúa presentando la acción. No es hasta la decimocuarta estrofa cuando comienza la acción de las ninfas:

«El segmento A se subdivide en dos mitades de idéntica extensión: una dedicatoria propiamente dichas, de 6 octavas y media, [...] y otras 6 y media, que preparan por boca del narrador la entrada de las ninfas protagonistas en el segmento B» (Maier-Troxler, 2009: 89).

- Segmento B: 21 estrofas centrales del poema «la parte que Herrera⁹⁴ llama “pintura”» (Maier-Troxler, 2009: 87). Las dos primeras y la última estrofas de esta parte –octavas 13 y 14; 34– «hablan del material y del artificio usados por las cuatro ninfas en sus tapices» y «el narrador comenta la calidad y los efectos artísticos de sus tejidos», respectivamente. A continuación, se desarrollan las descripciones de los tapices que cada una de las ninfas teje (Maier-Troxler, 2009: 88): a Filódoce le corresponde la historia de Orfeo y Eurídice –octavas 16, 17, 18–; a Dinámene, el mito de Apolo y Dafne⁹⁵ –octavas 19, 20, 21–; Climene teje la muerte de Adonis frente a Venus –octavas 22, 23, 24–; y por último, Nise, la historia de Nemoroso y Elisa. Corresponden a cada ninfa y su tapiz 3 octavas reales según Maier-Troxler; en cambio a Nise y a la historia de Nemoroso y Elisa les corresponden 9 octavas reales –25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 y 33–: el peso específico de la parte dedicada a las escenas de la *Égloga I* en la composición es, pues, significativamente mayor.

⁹⁴ Para un excelente estudio sobre las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, véase Fernández Rodríguez (2003).

⁹⁵ Razón por la cual numerosos estudiosos han relacionado este pasaje con el soneto *A Daphne ya los brazos le crecían*.

- Segmento C: abarca las «13 estrofas finales de la *Égloga*, las del canto amebeo» (Maier-Troxler, 2009: 87). Las dos octavas siguientes –35 y 36– se dedican a la entrada de los dos pastores, Tirreno y Alcino, cuyo canto, de tema específicamente eglogal, ocupa las octavas de la 39 a la 46. «Termina este segmento y al mismo tiempo la *Égloga*: con la octava de cierre sabremos cómo desaparecen los dos músicos pastoriles y su auditorio acuático» (Maier-Troxler, 2009: 88).

Maier-Troxler indica que «Las 21 octavas centrales de nuestra *Égloga* son, pues, una *écfrasis*, término que designa en nuestros días la descripción literaria de una obra de arte visual» (2009: 88). Este investigador pone énfasis en las relaciones que se establecen entre escritura y pintura:

De esta forma el texto descriptivo es doblemente mimético: reproduce por los medios del lenguaje las imágenes de los tapices de las ninfas, que a su vez representan historias transmitidas a través de los tiempos (en el caso de los ciclos mitológicos) o directamente cantadas por otros (Nise, autora de la tela moderna, había escuchado «mil veces» la «querella» de Nemoroso que lloraba la pérdida de Elisa, vv. 253-255) (Maier-Troxler, 2009: 89).

Puede ser un texto descriptivo “doblemente mimético” en tanto en cuanto el texto de Garcilaso realiza la *écfrasis* de los tapices que las ninfas tejen, que, a su vez, son mitos clásicos –en el caso de los tres primeros– o creaciones modernas –en el caso del tapiz de Nise–; sin embargo, daremos a esto el tratamiento de ficcional –por subrayar el carácter fictivo más allá del imitativo al que se liga la *mímesis*, que, por otro lado, no es más que una teoría de la ficción–. La estructura es, si cabe, más compleja. Al igual que sucede con la descripción de las riberas del Tajo del comienzo de la *Égloga III* –de los que la autora dice que se trata de «paisaje al mismo tiempo imaginario (*topothesia*) y realmente existente (*topographia*)» (Maier-Troxler, 2009: 89)–, la descripción de los tapices es probablemente imaginaria: aunque hubieran existido tales tapices, sería difícilmente demostrable que la descripción se ajusta a uno de ellos; a la par, los mitos de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, Adonis y Venus son bien conocidos por el público cosmopolita y europeísta de la primera poesía de Garcilaso –la que produjo en Nápoles–, por lo tanto, forman parte de la realidad de las lecturas de sus contemporáneos, de la cultura y *paideia* de sus coetáneos: debe referirlos con exactitud. Tan es así que la mención de estos mitos, todos de índole amatoria, y en los que se involucra la muerte de una u otra manera, cumplen la función de autorizar la inclusión

del mito del trasunto poético de Garcilaso y elevarlo al parnaso que ocupan los otros. De este modo, Garcilaso entra a formar parte de la tradición: debido tanto a la atención que le han dispensado –y dispensan– los lectores a través de los tiempos como a su voluntad creadora. Por lo tanto, la descripción de los tapices sitúa al lector –que sin duda conoce las *Églogas I y II*– frente a un acontecimiento novedoso: la inclusión que un autor hace de sí mismo junto a las fuentes clásicas. Las écfrasis son tales porque describen un tapiz: son ficcionales, no miméticas, porque no existe tal tapiz; son miméticas y ficcionales porque imitan un mito –u ofrecen un momento de un determinado mito–; pasando por un doble tamiz: la interpretación de los mitos de Garcilaso –que se comporta como intérprete-mediador– y su imaginación creadora de tapices, cumpliendo así el requisito *ut pictura poeisis* –mímesis– horaciano. Garcilaso recoge de este modo la tradición clásica e italiana y sus propias creaciones; y crea, en el estricto sentido de la palabra.

La descripción de los diferentes tapices corresponden a los versos 105-272. En el verso 120 “el celebrado Apelles y Timantes” hay una referencia dos famosos pintores griegos⁹⁶. La mirada del narrador –pues esto hace el poeta: narrar lo que ve con sus ojos– se posa sobre Filódoce en los versos 121-144. Se trata de tres octavas reales: en la primera, Filódoce está componiendo el tapiz, es decir, el poeta se fija en el desarrollo del arte de la ninfa. En las dos siguientes, el poeta describe cómo ésta está reproduciendo el mito de Orfeo y Eurídice, como ya se ha indicado: ella aparece en el momento en que es mordida por la serpiente⁹⁷ –su *memento mori*– –versos 129-136–. A Orfeo se le dedican los versos 137-144, es decir, la tercera octava real dedicada a los trabajos de Filódoce. Cabe destacar que los versos dedicados a Orfeo lo sitúan rescatando a su mujer en el instante preciso en el que habría de perderla para siempre –versos 140-144–:

Y la mujer perdida recobraba
y cómo, después desto, él, impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tirano
se quexa al monte solitario en vano.

⁹⁶ Rivers (2001: 431) indica que este verso es de Ariosto.

⁹⁷ «La causa de la muerte de Eurídice la transmite por primera vez Virgilio (*Geórigacas* IV 457-460): mordida por un hidró, al huir del acoso de Aristeo; Ovidio no menciona la persecución y cambia el hidró por una serpiente, una víbora en el v. 24, y además resalta la cercanía de la boda mientras que en Virgilio no hay constancia del tiempo transcurrido» (Álvarez e Iglesias, 2004: 552).

Orfeo pierde a su mujer por segunda vez, cuando había sido capaz de recuperarla gracias a su arte, tal y como narra Ovidio en el Libro X de las *Metamorfosis*. Es decir: el artista había logrado rescatar de las garras de la muerte a su amada sólo para volver a perderla por su impaciencia.

La siguiente ninfa a la que presta atención la mirada del autor de la *Égloga III* es Dinámene. La primera octava real dedicada a ella sirve tanto para introducir a la ninfa como el tema que está tejiendo –versos 145-152–:

Dinámene no menos artificio
mostraba en la labor que avia texido,
pintando a Apollo en el robusto officio
de la silvestre caça embebecido.
Mudar presto le haze el exercicio
la vengativa mano de Cupido,
que hizo a Apollo consumirse en lloro
después que le enclavó con punta d'oro.

Es decir: la ninfa está reproduciendo el cambio en el gesto de Apolo, el instante preciso en el que se enamora de Dafne. Le sigue, en los versos 153-160 la descripción de la huida como imagen en movimiento⁹⁸. La última octava real dedicada al trabajo de Dinámene se dedica a la transformación de Dafne en laurel, tal como indica la tradición⁹⁹. Se trata, en esta ocasión, de un amor irracional, provocado por Eros pero que no aparece en la escena más que en las referencias a sus flechas: la de Apolo de oro –verso 152–; la de Dafne de plomo –verso 160–; un amor, en definitiva, no correspondido que finaliza con la transformación de Dafne en laurel y la conversión de este árbol en símbolo del dios Apolo, dios de las proporciones, la música, la medicina y las artes; que, en esta ocasión, se comporta como un auténtico sátiro. En fin: otro amor mítico que finaliza en tragedia.

Las tres siguientes octavas reales –versos 169-192–, como hemos indicado previamente, se dedican a Climene, la tercera ninfa. Nuevamente, la primera mitad de la octava real se detiene en la contemplación del arte de la ninfa:

Climene, llena de destreza y maña,
el oro y las colores matizando,
yva de hayas una gran montaña,
de robles y de peñas variando;

⁹⁸ Se tiende a ligar esta octava real con el soneto XIII: *A Daphne ya los brazos le crecían...* Y como tal, resulta muy pertinente.

⁹⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, Libro I, versos 452-582.

Mientras que los cuatro siguientes –versos 173-176– introducen el elemento mítico a identificar: puerco –jabalí– frente a un hombre joven cazando; que identificaremos como Adonis en la tercera octava real de esta serie. La segunda octava real –versos 177-184– está dedicada a la muerte del joven. Y en la tercera –versos 185-192–, se le identifica como Adonis «según se muestra Venus dolorida» –verso 186–. En este caso, es el enamorado quien muere¹⁰⁰.

A la manera de tres mitos sinópticos, las ninfas Filódoce, Dinámene y Climene muestran el instante en que un amor se torna imposible por la presencia de la muerte. Cada mito, sin embargo, puede decirnos algo más: Orfeo salva con su arte a Eurídice –para volver a perderla–; Apolo ve rechazado su amor desmedido y el objeto de su amor se transforma en un laurel –que decide conservar–; Adonis muere en el ejercicio de la caza, siendo el único caso en el que el fallecido es el hombre: recuerda la referencia presente en el verso 40 de la *Égloga III* «tomando ora la espada, ora la pluma». Resumiendo: el arte salva de la muerte; la muerte no puede evitar el rechazo; el hombre también puede morir. Se trata, por lo demás, de tres mitos sobre el amor que cualquier lector medianamente instruido sabrá reconocer: y se trata, además, de tres formas de la pérdida.

La siguiente parte de la *Égloga III*, como hemos indicado brevemente en el comienzo de este excursus, se corresponde con la ninfa Nise. Ocupa nueve octavas: desde el verso 193 hasta el verso 264. Como indica Maier-Troxler (2009), el espacio en verso se corresponde al de los tres mitos tratados previamente, a los tres tapices elaborados por las ninfas anteriores. En cuanto a espacio y peso poético en la composición, la atención de esta parte no sólo se iguala a uno de los mitos de la época clásica, sino que se iguala a los tres. Este aspecto puede tener una segunda lectura: tal vez los lectores de la *Égloga III* no conocieran la historia de la *Égloga I*: exceptuando ese caso, se trata de una clara manifestación de la importancia de la obra acometida. Pero pasemos a comentarla:

La primera octava muestra a Nise tejiendo y nos indica «no tomó a destajo // de los pasados casos la memoria» –versos 193-194–, sino que quiso centrarse en el presente, «mostrando de su claro Tajo // en su labor la celebrada gloria» –versos 197-198–. La presencia del Tajo conecta este segmento de la obra con otros: «De quatro

¹⁰⁰ Ovidio, *Metamorfosis*, Libro X, versos 519-559.

nymphas que del Tajo amado // salieron juntas a cantar me ofrezco» –verso 53–; es decir, la parte correspondiente a la dedicatoria e introducción de la voz poética de la égloga. Por lo tanto: la ficción de la égloga se fundamenta en la visión de las ninfas tejiendo en la ribera del Tajo; una de las ninfas, Nise, teje en las riberas del Tajo las riberas del Tajo; para referir la historia de los protagonistas de otra égloga, la primera de Garcilaso. Se trata de un elemento metaficcional de segundo y tercer grado: al igual que los otros mitos, son ficciones en la ficción de la égloga –descripción de tapices que a su vez lo son de mitos amorosos– con el añadido de que en esta ocasión el lugar ficcionalizado es el mismo que el de la composición poética –de la *Égloga I* y de la *Égloga III*–. La descripción del río en la segunda y tercera octava real –versos 201-215– no es casual: el río vincula los diferentes niveles metafccionales de la composición¹⁰¹.

En la siguiente octava real –versos 217-224– se observa a la ninfa muerta. El verso 218 «entretexidas, las silvestres diosas» ha dado lugar a la relación tejer, texto, tejido (Brito Díaz, 1991: 24; 26)¹⁰², una relación semántica que se produce a lo largo de toda la *Égloga III*. La siguiente octava real –versos 225-232– se centra en la descripción de las circunstancias de la muerte de la ninfa. En la siguiente octava real (versos 233-240) se produce una descripción de las ninfas del cortejo fúnebre que *toman la palabra*, en la siguiente octava real –versos 241-248–, en representación de la fallecida. Es decir: recompongamos el juego de máscaras: una voz poética describe el trabajo que unas ninfas realizan en la composición de unos tapices; *dentro* de uno de los tapices, un personaje allí representado toma la palabra. Y, evidentemente, como no podía ser de otro modo, aparece el Tajo que es el elemento que combina los diferentes niveles de la metaficción: verso 245-246:

Y llama ‘Elissa’; ‘Elissa’ a boca llena
responde el Tajo, y lleva presuroso

En el siguiente verso –249-253–, de la siguiente octava real, Garcilaso escribe: «En fin, en esta tela artificiosa // toda la historia estaba figurada // que en aquella ribera deleitosa // de Nemoroso fue tan celebrada»: artificiosa relacionada y vinculada con el arte; figurada: pintada. Este último verso citado vincula la *Égloga III* con la *I*, que ha

¹⁰¹ ¿Carácter vivo del río? Versos 207: «dexávase correr en fin derecho, // contento de lo mucho que avia hecho». Versos 213: «D’allí con agradable mansedumbre // el Tajo va siguiendo su jornada // y regando los campos y arboledas // con artificio de las altas ruedas».

¹⁰² Y a través de este autor llegamos a «la realidad aparece, incesantemente, como una metáfora de la escritura, como una analogía *absoluta* del acto de leer y escribir» Sánchez Robayna en Brito Díaz (1991: 26).

sido celebrada, alabada: y, por lo tanto, conocida. Los versos de la última octava dedicada al tapiz de Nise se dedican a la intención de la tejedora de dar a conocer la historia de Elisa y Nemoroso: lo cual, lo vincula inmediatamente con la voz poética del segmento A que refrenda la dedicatoria y los famosos versos –9-12– que darían título al conocido poemario de Pedro Salinas:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste officio salmente'n vida
mas con la lengua muerta y fría en la boca,
pienso mover la boz a ti devida;

La octava real 34, que es la siguiente, comenta la calidad y virtudes de los tapices. Después, se introducen los elementos del segmento C cuya descripción y análisis no son de interés para nuestro estudio.

Como hemos visto, hay una relación evidente entre los diferentes niveles metaficcionales de la égloga, que son conectados por el río Tajo y las intenciones de la dedicatoria se corresponden con el devenir del tapiz tejido por Nise.

Garcilaso no se comporta como un mero receptáculo de la transmisión de la cultura clásica. Tampoco se convierte en un lector. En este sentido, hace que en su obra tomen la palabra –estén vivos– los mitos clásicos y también los suyos. En su égloga, aunque sea por presencia, los mitos de Apolo y Dafne, Adonis y Venus, Orfeo y Eurídice dialogan con la historia de Nemoroso y Elisa. Es signo de una cultura textual que va más allá de concebir la escritura como el pálido reflejo del lenguaje oral: sin el libro, esta composición probablemente carecería de sentido. Y a la vez, es seña de la ambición de su autor: colocar su propio mito amoroso junto a los clásicos. ¿Qué autor actual tendría la insolencia de colocarse a sí mismo en una situación así?

Garcilaso se convierte en intérprete-mediador de los mitos clásicos amorosos mencionados; pero también de su propio texto a través de una compleja estrategia metaficcional. El mundo de sus églogas «Es un mundo declarada y esencialmente ficticio, un mundo autónomo de pura poesía, y como tal tiene profundas raíces en el idealismo renacentista» (Rivers, 2001: 32). «El poeta se refiere a sí mismo como un ser histórico que está escribiendo, imitando modelos clásicos» (Rivers, 2001: 31); y aún más, puesto que sitúa a su nivel.

Como señalábamos, sólo un poeta consciente de la importancia de su propia obra podría atreverse a realizar lo realizado por Garcilaso. Y basta: Hemos visto el

tratamiento que recibe el libro; hemos visto la operación del autor: asistamos ahora al universo del lector.

* * *

La siguiente parada en los textos se produce en el siglo XVII, en el soneto de Quevedo titulado *Desde la torre*¹⁰³. Reproducimos, a continuación, en la columna de la izquierda, la versión del soneto que Carreira¹⁰⁴ (1997: 88) emplea. También, a su derecha, la de José Manuel Blecua (1995: 103); una versión modernizada y actualizada en cuanto a ortografía y puntuación, si bien esto conlleva decisiones interpretativas relevantes, como las del segundo verso del primer terceto:

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos, pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos,
i escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan, o fecundan mis asuntos;
i en músiscos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes Almas, que la Muerte ausenta,
de injurias, de los años vengadora,
libra, ô gran don Ioseph, docta la Emprinta.
En fuga irrevocable huie la hora;
pero aquella el mejor Cálculo quenta,
que enla lección y estudios nos mejor.

Retirado en la paz de estos desiertos
con pocos pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.
Si no siempre entendidos siempre abiertos
o enmiendan o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.
Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años, vengadora,
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la imprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
Que en la lección y estudios nos mejora.

Este soneto ha sido merecedor de las más diversas atenciones: a los estudios que Carreira (1997: 88) menciona de Darío Villanueva, Luisa López Grigera (1987), Emilio Carilla; hay que añadir los de Alfonso Rey (1997) y los de Sánchez M. de Pinillos (2010: 221-246), que a su vez menciona los de Crosby y Steven M. Bell. También cabe

¹⁰³ Nos referimos a este título pues así es conocido a pesar de que Carreira (1997: 88-89) refiere que «los poetas áureos muy rara vez titulaban un poema breve y, si alguna vez lo hacían, tanto ellos como los lematistas solían mostrar algo más de respeto por la sintaxis que el epígrafe efectivamente romo con que el soneto circula». Carreira menciona que en el *Parnaso español* y la versión impresa contenían un epígrafe que contextualizaban el poema, puesto por González de Salas: «*Algunos años antes de su prisión última, me embio este excelente Soneto desde la Torre*». Siempre según Carreira, la abreviación que se ha conservado del título *Desde la torre* se debe a la edición de las *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas* realizada por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, con nota y adiciones de Don Marcelino Menéndez Pelayo.

¹⁰⁴ «La página 115 del *Paranso Español*, donde figura la versión definitiva, en esta forma». También Darío Villanueva reproduce el soneto en el análisis genetista que le dedica. Carreira se refiere al libro *La poética de la lectura en Quevedo* (Manchester: 1995) que sustancialmente será el mismo que empleamos nosotros: Villanueva (2007) *La poética de la lectura en Quevedo*. Hemos consultado, además, la edición de la *Poesía Completa* de Francisco de Quevedo de José Manuel Blecua de la editorial Biblioteca Castro; que a su vez se basa en la realizada por el mismo investigador para Castalia en 1969.

destacar, por supuesto, la lección inaugural en el Collège de France de Roger Chartier (2008: 7-55), que fue el primer texto que nos dirigió a este soneto puesto que toma el título de la sinestesia del último verso del primer cuarteto. El interés en el soneto se justifica por las reflexiones en torno al acto de la lectura, que es la razón por la que lo traemos a colación.

El ejercicio realizado en el libro de Villanueva (2007) puede servirnos, en palabras de González Alcázar (2013: 67) «para preguntarnos *cómo se lee* no empíricamente sino a despecho de *cómo interpretamos lo que leemos*». Pero parece que es preciso subrayar el error o el espacio en blanco de los ensayos previos: así lo hace Sánchez M. de Pinillos (2010: 221-223) cuando se adhiere sin ambages a la interpretación propuesta por López Grigera (1987) profundizándola en su investigación, mientras por otro lado manifiesta que los restantes investigadores –esencialmente Carreira y Villanueva– realizan lecturas incompletas puesto que «el mismo sentido lógico que ofrecen estos lectores resulta parcial y, por ende, incompleto»; «Y este sentido lógico-conceptual que resulta de la comprensión del poema como poema, vale decir, como expresividad, no termina en sí mismo, [...], sino que revierte, como dirigiendo nuestra atención, a la experiencia “indecible”» (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 225; 236). Esto resulta especialmente curioso cuando su propio ensayo está plagado de juicios sobre la expresividad de las vocales difícilmente sostenibles, tales como «Pues bien, la vocal *u* parece ser expresiva de la compleja actitud con que el hablante del poema lee los “doctos libros”» (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 236). O «Podemos aventurar una fisiología de la pronunciación de esta vocal: el gesto que hacen los labios al pronunciarla corresponde a un gesto típico que solemos relacionar, entre otros actos relacionados, con el acto de leer con atención y concentración» (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 228); o:

La marcada expresividad de la enfática *a* final (no obstante su atonalidad) con que terminan todas sus rimas: tanto la fuerza de la voluntad, el sentimiento de triunfo y el profundo orgullo espiritual que expresa la *e* (ausenta, imprenta, cuenta) y que apreciamos en su máxima expresividad en el vocablo *aquella* (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 235)

Así como otros ejemplos de evidente sobreinterpretación de marcado carácter religioso (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 234; 245) que no abordaré. Por lo demás, su análisis de los pleonasmos (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 237-241) del primer verso del

segundo terceto o de las del primer verso del segundo cuarteto –enfrentándose de nuevo a Carreira–, o el hipérbaton del tercer terceto que nadie más parece anotar (Sánchez M. de Pinillos, 2010: 230).

Nuestro objetivo, en cambio, es más modesto: a lo largo del capítulo nos hemos acercado a la *Égloga III* de Garcilaso y al *Fedro* –y diferentes interpretaciones del mismo– con el fin de tratar algunos aspectos especiales de la comunicación literaria. Este soneto de Quevedo, ante todo, hace patente una cultura de la lectura que resultaba inexistente en el *Fedro* –no, al menos, como la podrían comprender Quevedo o el propio Garcilaso–. La *Égloga III* de Garcilaso demuestra a un autor consciente de la importancia de la obra artística que realiza, aunque haya sido realizada en tiempos ociosos –tomando ora la espada, ora la pluma–. Lejos de las palabras de Garcilaso –mas con la lengua muerta y fría en la boca pienso mover la voz a ti debida– la indefensión a la que arrojaba Sócrates los manuscritos sin la presencia de su autor. A pesar de que Garcilaso se manifestaba lector –tanto de los mitos clásicos como de su propia obra– y, por tanto, intérprete-mediador; faltaba un autor que declarara la lectura como una conversación –diálogo y no monólogo– frente al texto platónico. Como tantos otros –Chartier (2008) y Villanueva (2007)– acudimos al soneto por la llamada de la metáfora y sinestesia del verso cuarto del primer cuarteto: «i escucho con mis ojos a los muertos» (Blecuá, 1995: 103), sobre la que se sostiene todo el poema, y, si se me permite aventurarme en cierta sobreinterpretación, sobre la que sostiene toda lectura y toda escritura literaria, incluso la más banal. De cualquier modo, pasemos a comentar el soneto de acuerdo a nuestros objetivos:

El primer cuarteto ha sido comentado por Villanueva en los siguientes términos:

Pero asimismo el primer cuarteto rezuma del «Beatus ille qui procul negotiis» horaciano (*Épodos*, 2, 1) y de su eco castellano en Fray Luis de León, a quien Quevedo editó precisamente en 1631: «¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido...». Lo mismo ocurre con el Séneca de las *Epistolas morales* (LXVII, párrafo 2): «Cum libellis mihi plurimus sermo est». El propio Quevedo, cuando emula al cordobés en el mismo género (y me refiero, claro está, a las *Epistolas a imitación de las de Séneca*, en concreto a la tercera), escribe: «En mí tengo compañía... Doyme todas las horas y tengo conversación...; razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos». Todo ello da razón al proverbio latino de que «verba volant, scripta manent»: las palabras dichas vuelan, las escritas permanecen (2007: 76-77).

Efectivamente, el *Retirado en la paz de estos desiertos* remite a los versos de *Vida retirada* de Fray Luis de León¹⁰⁵. Hay, pues, desde el primer verso, toda una red implícita de relaciones intertextuales que remiten a la idea del diálogo establecido en la lectura –y por lo tanto, también en la escritura–. El segundo verso del soneto declara la presencia de pocos pero sabios libros. Villanueva (2007: 80) ha interpretado este verso como sigue: «cuando la sabiduría que pueden tener proviene de sus autores, de esas “grandes almas que la muerte ausenta”. *Alma* es metonimia de *persona* como *libro* es metonimia de *alma*, y de ella toma el atributo de ser *docto*». Los libros son sabios, instruidos: el verso mismo es una indicación de calidad en lugar de cantidad. Los dos versos siguientes del cuarteto, son, a juicio de Darío Villanueva (Carreira, 1997: 92) –e indica Carreira «que es la única posible a quien vive “retirado en la paz de estos desiertos»–, la metáfora sobre la que se sostiene todo el poema: «vivo en conversación con los difuntos, // y escucho con mis ojos a los muertos»; la conversación con los grandes hombres del pasado a través de sus textos y la fabulosa sinestesia de escuchar por leer, que devuelve a la lengua escrita su carácter oral, eliminando la distancia de siglos y devolviendo a la escritura a una codificación de la palabra oral, como sucedía en *Fedro*, pero esta vez los libros no callan, sino que mantienen conversación, es decir, hay un diálogo y los textos no están mudos ni carecen de quién los defienda, sino que tienen voz, una voz que le corresponde interpretar al lector. Esta idea del diálogo con difuntos volverá en el primer terceto materializándose en la *Emprenta*, que toma, por analogía, el mismo adjetivo que los libros: «pues ahora la *docta* es la *emprenta*, es decir, la máquina que produce los libros escritos por los sabios» (Villanueva, 2007: 80). Sobre este asunto, en el primer terceto: «Es mi tesis que nuestro poeta tematiza estructuralmente, por así decirlo, su concepción de la lectura como una conversación activa entre quien lee y está vivo y el que escribió y ya ha muerto» (Villanueva, 2007: 118).

El segundo cuarteto se inicia con el verso «Si no siempre entendidos, siempre abiertos», en el que Darío Villanueva destaca el valor polisémico de las analogías que se pueden establecer entre los dos adjetivos de los libros: entendidos y abiertos, que toma de Marie Roig Miranda:

En el primer supuesto, *entendidos* vale tanto como *sabios* o *inteligentes*, y *abiertos* se refiere a una cualidad como la flexibilidad

¹⁰⁵ «¡Qué descansada vida / la del que huye del mundanal ruido / y sigue la escondida / senda por donde han ido / los pocos sabios que en el mundo han sido!» (De León, 2012: 9).

intelectual que puede paliar, por caso, la falta de conocimientos concretos. Mas si cambiamos la perspectiva en el sentido antes apuntado, los dos adjetivos pasan a significar, respectivamente, la posibilidad de que los textos no sean comprendidos por sus lectores y la pura materialidad del volumen listo para la lectura, de modo que los libros siempre resultarán beneficiosos: si no son muy profundos en sí mismos, nos abren múltiples posibilidades de reflexión; y si no somos capaces de interpretarlos bien al primer intento, siempre estarán a nuestra disposición, listos para dejarse releer hasta que brote la chispa del acierto hermenéutico (Darío Villanueva 2007: 64-65).

Carreira se muestra en contra de la bisemias en este verso; «si las hubiera se destruiría la correlación existente con el v. 2 [...] donde se oponía la calidad a la cantidad. Ahora, en el 5, se contrapone la intención a la comprensión: los libros, [...] están siempre abiertos para que la conversación prosiga» (1997: 94). En cualquier caso, la idea de que los libros no siempre sean entendidos y permanezcan abiertos implica que la lectura hermenéutica no siempre tendrá éxito pero que podrá volver a realizarse. Sin embargo, la refutación de Carreira continúa: «Los libros no ‘sabios’ o no ‘inteligentes’ (Villanueva), aun comprendidos, difícilmente serían aptos para enmendar o fecundar los asuntos de nadie o hablar al sueño de la vida» (1997: 94). Se refiere a los versos 6 y 8. En el verso 6, la interpretación de los libros corrige –por enmendar– y hace proliferar –por fecundar– los asuntos de la voz poética: a los libros se acude en busca de corrección y auxilio, inspiración: la idea del diálogo se asienta aunque, efectivamente, parece poco probable que un mal texto pueda censurar o inspirar, pero puede pasar. Sin embargo, el verso 8 «al sueño de la vida hablan despiertos», lo interpretamos como: a) la vida es sueño, idea que subyace probablemente debido a la influencia calderoniana aunque, técnicamente, aún no haya sido escrito; b) los libros hablan, es decir, se acentúa la idea de la conversación, del diálogo vivo que es la lectura; y c) esto sucede cuando los libros están despiertos, esto es, cuando están animados por los procesos de interpretación-recepción.

En cambio, el verso 7 es de difícil intelección. Según Carreira (1997: 92), Villanueva no explica bien la metáfora «quien parafrasea que los libros nos hablan en “contrapuntos musicales y silentes a la vez» y propone lo siguiente:

No es que los libros nos hablen en contrapuntos, es decir, formando contrapuntos, sino dentro de los libros, pues la conversación, imagen de la lectura, es ella misma el contrapunto: superposición o alternancia de dos voces silenciosas, la del autor, que habla a través de su libro, y la del lector, que lo escucha y le redarguye. Para que los libros nos hablaran *en contrapuntos* se

necesitaría apelar a un tipo de lectura en que se salta de uno a otro; y aunque la máxima humanística dice que *liber lirum aperit*, la coherencia con la imagen principal hace preferir la idea de la lectura como dialogismo entre autor y lector (Carreira, 1997: 92).

Sin embargo, todo depende de cómo concibamos el acto de la lectura: aventuramos otro ejemplo de probable sobreinterpretación: la lengua, en cualquiera de sus recursos, tiene una cierta sonoridad y musicalidad, más si se asocia a la poesía lírica: ese verso puede responder a la lectura silenciosa que sería musical y silente a la vez. Por otro lado, la idea del diálogo sostenida entre el autor y el lector es evidente: en esa línea se desarrolla todo el soneto, como estamos viendo. Sin embargo, en un texto también se dejan oír diferentes voces, no sólo las del narrador y sus personajes –en el caso de que los haya–, sino también las voces de la tradición cultural y la radicalmente diferente del autor, que el lector debe interpretar. Es decir, en cualquier texto se producen relaciones dialogísticas –transducciones– con otros textos: músicos callados contrapuntos. Tanto Carreira (1997) como Rey (1997: 206-208) ponen de manifiesto las diferentes referencias a la tradición clásica presentes en los versos relevantes, por ejemplo las referencias de los versos 13-14 a Persio, II, 1 o Marcial, IX, 52 (Carreira, 1997: 88) o las que señala Rey (1997: 206) a Séneca en todo el soneto: eso es un diálogo en toda regla, las actividades de interpretación-mediación en forma de crítica o ecdótica no hacen más que manifestarlo de forma explícita.

El primer terceto, del que hemos adelantado algo a propósito de su último verso, donde la imprenta recibe por extensión el mismo adjetivo que los libros –docta– y que se realiza por metonimia, como indicaba Villanueva –hombres doctos, doctos libros, docta imprenta–, ha sido objeto de un análisis exhaustivo por parte de Carreira (1997: 95) a propósito de la puntuación de su segundo verso, donde presenta diversas opciones para la colocación de la coma –sin coma, aislando vengadora y poniéndola detrás de injurias–. Blecua, como puede verse en la transcripción del poema, «aisla el término *vengadora*, contra lo que se deduce de la *princeps*, y contra lo que propone Rey. Ello mismo es indicio de que sigue sin estar clara la construcción del pasaje» (Carreira, 1997: 95). En base a esto, según Carreira (1997: 96), pueden realizarse tres lecturas diferentes:

Oh, gran don Josef, la emprenta, docta,
1) vengadora, libra las grandes almas... de injurias de los años
(Blecua, Darío Villanueva).

2) vengadora de injurias de los años, libra las grandes almas...
(A. Rey).

3) vengadora de los años, libra de injurias las grandes almas...
(Parnaso).

Las interpretaciones, pues, pueden resumirse en:

Vengadora de los años contendría así, una sinécdoque más, y sería equivalente a ‘que toma venganza del tiempo’, mientras que *libra de injurias* significaría, como quiere Villanueva, ‘salva del olvido’. La imprenta, librando del olvido a los grandes hombres, los venga del paso del tiempo, que los hizo desaparecer del mundo (Carreira, 1997:97).

En todo caso, la imprenta se manifiesta como la herramienta que salva a las almas –los autores de los libros– de la muerte a través de la publicación de sus libros. «La escritura primero, y la imprenta después, permiten que las almas sabias nos sigan hablando» (Villanueva, 2007: 70).

Los versos del último terceto han sido objeto de crítica por parte de Carreira que indica:

La tendencia de Quevedo al pleonasma en su obra poética es muy notoria, aunque no se haya destacado, que sepamos, en un autor que en los manuales para por dechado de concisión. A nuestro modo de ver, se debe a su forma de trabajar, con las ideas abriéndose camino por una verbosidad frondosa que permite al poeta rellenar los moldes métricos, en espera de esa labor de lima a que aludimos más arriba, y que cuando no se produce, o se hace de prisa, deja huellas dañinas para la economía del poema (1997: 93).

Y es así por el primero de los versos de este terceto: «En fuga irrevocable huye la hora», donde “fuga” y “huye” tienen el mismo sentido etimológico. Sánchez M. de Pinillos aduce que:

El pleonasma, si se acepta que lo hay, es más bien del tipo que Lausberg llama “con sentido positivo”, aunque en este caso se trata del sentido positivo de evocar con eficacia expresiva el valor que tienen estos vocablos como elementos del verso, en su aspecto local, y del soneto como un todo (2010: 242).

Rey (1997: 207), identifica en fuga irrevocable el verso de Virgilio «Sed fugit interea, fugit inreparabile tempus»¹⁰⁶. Se trata, en todo caso, del tópico *tempus fugit*, que está semánticamente ligado a la muerte, al tiempo empleado en los libros y a la lectura

¹⁰⁶ Virgilio, Geórgicas, 3, 284.

—aunque en un sentido totalmente nuevo, puesto que en lugar de coger los frutos de la alegre primavera, se proponen el estudio y la lectura del último verso del soneto—. Queda, pues, una cuestión que apuntar a propósito del segundo verso del último terceto: «pero aquélla el mejor cálculo cuenta» que ha sido objeto de sesudos análisis a causa del vocablo “cálculo”, que, como bien sabemos, puede tener dos sentidos semánticos: el de piedra y el relativo a las matemáticas. Carreira (1997: 93-94) le da el único sentido de piedrecilla¹⁰⁷ y la tradición de colocar una piedra blanca en los días felices y una negra en los días no tan felices.

De cualquier modo, estas tres paradas en la historia del libro nos han servido para darnos cuenta de que el lector debe salvar las distancias espacio-temporales realizando un esfuerzo hermenéutico importante. A la vez, estos pequeños excursos demuestran el diálogo permanente sobre los textos a través de los tiempos y la fecundidad interpretativa de los mismos.

* * *

Para realizar un último apunte, mencionaremos a Steiner, quien en *Los libros que nunca he escrito* (2008), realiza un excursus sobre *Los idiomas del Eros* (2008: 75-107). En él, analiza los lenguajes del amor y del sexo, llegando a conclusiones interesantes: «Es un lugar común que la dirección escénica, tanto retórica como verbal, de la seducción está repleta de verdades a medias con tópicos adoptados o falsedades que, a su vez, han de ser glosadas por el objeto de deseo» (Steiner, 2008: 79). Es decir, el lenguaje de la seducción está plagado de lugares comunes. Hay un guión escrito sobre lo que debe decirse y cómo debe decirse, a pesar de que pudiéramos esperar lo contrario: «Lo que debería ser el más espontáneamente anárquico, individualmente exploratorio e inventivo de los encuentros humanos se ajusta, en gran medida, a un “guión”» (Steiner, 2008: 80). Esto es, el lenguaje del dormitorio está plagado de convencionalismos (Steiner, 2008: 85) y esto sólo puede ser vencido por la imaginación. «Cada lengua y estrato dentro de esa lengua trazará fronteras diferentes entre las expresiones adecuadas y las que son tabú, entre palabras nocturnas y usos lícitos» (Steiner, 2008: 86), es decir, cada comunidad de hablantes aceptará una serie de códigos lícitos dentro del lenguaje de una relación; y a su vez, cada pareja, elaborará su propio idiolecto. Steiner indica, asimismo, la creencia que tiene en la existencia de un

¹⁰⁷ Blecua indica: «Numera meliore lapillo» con lo que alude a esta tradición.

«"donjuanismo" del políglota, un eros del multilingüe». En la línea de la idea de que un hombre posee tantas identidades como lenguas es capaz de hablar, Steiner cree «que un hombre o mujer concreto que domine varios idiomas seduce, posee, recuerda de manera distinta según su uso del idioma relevante» (2008: 88). La clave de todo este argumento se cifra en la lectura de las *Memorias* de Casanova (Steiner, 2008: 89-91): no puede seducir en una lengua o dialecto que desconoce, ya que no domina los códigos necesarios para efectuar la conquista. Si se desconocen las convenciones de una lengua concreta, la conquista se dificulta.

Debería suceder en literatura al revés. El conocido texto de Shklovski (2005: 68-73) indica que: «*El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está "realizado" no interesa para el arte*» (Shklovski, 2005: 73); y «La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra» (Shklovski, 2005: 72-73). El arte busca espacios no hollados: «La vida de la obra poética (la obra de arte) se extiende de la visión al reconocimiento» (Shklovski, 2005: 73); esto quiere decir que lo que primero fue sorprendente, después se torna lugar común. Así sucede con los epígonos y, en el decir de Steiner, con el amor y el lenguaje erótico. Esto provoca, en consecuencia, la evolución literaria. Podría argumentarse que sólo a partir de un momento determinado –el conocido debate de la imitación y la innovación–, Pero el diálogo de las obras literarias comienza cuando se produce la escritura. Los textos literarios no son, pese a Platón, mudos. Están abiertos al diálogo, siempre, tal y como indica Quevedo en su soneto. Por esta razón, tanto autor como lector, deben conocer la tradición, para otorgar al texto el lugar que le corresponde. ¿Cuáles son las razones para que hoy no se escriba, no se publique y no se lea –fuera de determinados ambientes– un himno de tipo homérico y sí, en cambio, una novela realista? La respuesta a esto es, evidentemente, social. Una cuestión de contacto, tal y como Borges nos recuerda (2005a: 17-18) retomando una metáfora del obispo Bekeley: el sabor de la manzana –poesía– no está en la manzana ni en la boca del que la come –lector–, sino en el contacto. Efectivamente, hemos indicado que las obras literarias deben estar activamente presentes en los procesos de interpretación-recepción. Esa es una condición para su existencia. El diálogo que se establece, a lo largo de los siglos, es una

característica de la propia literatura: en tanto que haya escritores, lectores e intérpretes, éste no desaparecerá. Así lo indica Bajtín¹⁰⁸:

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia adelante, que inicia el texto dado en el diálogo. Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados), y no un contacto mecánico de “oposiciones” que sólo es posible dentro de los límites de un solo texto (pero no del texto y de los contextos) entre los elementos abstractos (*signos* dentro de un texto) y necesario tan sólo en la primera etapa de la comprensión (comprensión del significado, pero no del sentido). Detrás de este contacto se encuentra el contacto entre personas y no entre cosas (en su límite). Si convertimos el diálogo en un texto parejo, esto es, si eliminamos las fronteras entre las voces (los cambios de los sujetos hablantes), lo cual es posible en un principio (la dialéctica monológica de Hegel), entonces el sentido profundo (infinito) desaparecerá (tocaremos el fondo, pondremos punto muerto) (2009: 384).

Efectivamente, los textos están más vivos si están relacionados con otros textos, puesto que de este modo su fertilidad semiótica e interpretativa aumenta. Hemos indicado, en el capítulo I, que la condición necesaria para la supervivencia de los textos es que estén activamente procesados en los procesos de interpretación-recepción. A esto hay que añadir los diferentes grados de contactos entre los textos: los textos se invocan unos a otros, acumulan sentido y significado en las diferentes relaciones que establecen. Tras los vínculos de los textos, se encuentran los vínculos de los lectores que han producido obras a partir de sus lecturas; y este hecho los vincula con sus autores. Por esta razón, una vez sentadas las bases de la teoría de la transducción enunciadas por Doležel (capítulo I); explicadas las funciones y actividades del intérprete-mediador de Albaladejo (capítulo II); y vistas las percepciones a propósito de la comunicación escrita –literaria, especialmente– (capítulo III); el siguiente paso a dar, lógicamente, es ver a través de qué caminos se produce la transducción literaria, esto es, el siguiente bloque de trabajo.

¹⁰⁸ Todo esto será ampliado en el capítulo VIII.

Bloque II.- Los caminos de la transducción

IV.- La transtextualidad y la intertextualidad

Como hemos adelantado, este bloque de contenidos está dirigido a estudiar las relaciones entre obras –capítulo IV– en el nivel textual; las relaciones entre autores –capítulo V–; y, por último, las relaciones que pueden establecerse como transducciones intersemióticas –esto es, aquellas en las que se produce un cambio en el canal semiótico de la comunicación. Capítulo V–. A lo largo de este capítulo titulado *La transtextualidad y la intertextualidad*, estudiaremos los conceptos de transtextualidad e intertextualidad desarrollados por Genette y Kristeva, respectivamente. A continuación, veremos tres estudios prácticos diferentes: el ejemplo de la metatextualidad presente en *Continuidad de los parques* de Cortázar; las versiones de *La bella durmiente* de Iban Zaldúa y Quim Monzó; y el haiku entendido como architexto.

Chavarría Vargas (2011: 55-74) vincula los estudios de Genette, Kristeva con la dialogía de Bajtín (Chavarría Vargas, 2011: 60-62). En verdad los estudios vinculados a la intertextualidad y la transtextualidad sostienen que existen relaciones entre diferentes textos y, por lo tanto, puede hablarse de dialogía en el sentido de la vinculación que puede establecerse entre diferentes textos. Es decir, el hecho de que dos o más obras estén emparentadas presupone el conocimiento de la obra previa por parte del creador de la segunda obra. Este creador, por lo tanto, funcionaría como intérprete-mediador y se produciría la transducción literaria. Nuestro objetivo es vincular la teoría de la transducción literaria con las investigaciones de la transtextualidad y la intertextualidad, algo que Albaladejo (1998: 35) ya realiza y que el propio Doležel (1999: 279-283) también lleva a cabo¹⁰⁹ a propósito de la transducción de los mundos ficcionales¹¹⁰.

La *transtextualidad* es un concepto desarrollado por Genette en el primer capítulo de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Inspirado por Julia Kristeva, como él mismo declara al definir el primero de los cinco tipos de transtextualidad: «El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad* y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico» (Genette, 1989: 19). Así que, dado que el hilo de la argumentación nos lleva hacia la investigadora búlgara, vayamos tras ella. *Intertextualidad* aparece

¹⁰⁹ «La transducción literaria, por tanto, sustituye y absorbe la intertextualidad» (Doležel, 1999: 283).

¹¹⁰ «La concepción puramente intensional de la intertextualidad, a pesar de su interés e importancia, es insuficiente. Las obras literarias no sólo están conectadas a través de la textura sino también, y de manera igual de importante, a través de los mundos ficcionales» (Doležel, 1999: 282).

formulado en *Sèméiôtiké*¹¹¹ en 1969 (Kristeva, 2010: 66-69) en un capítulo dedicado a *Poesía y negatividad*, en un apartado que recibe el nombre *El discurso extranjero en el espacio del lenguaje poético: La intertextualidad. El paragramatismo*. En él, Kristeva define la intertextualidad como:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resulten legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a este espacio *intertextual*. Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto¹¹² (Kristeva, 2010: 67).

A partir de ahí, Kristeva distingue «tres tipos de conexiones que vinculan los fragmentos de las *Poesías* a los textos concretos y casi citados de autores anteriores» (Kristeva, 2010: 67):

- Negación total: La secuencia extranjera –del texto– es totalmente negada y el sentido del texto referencial resulta invertido.
- Negación simétrica: El sentido general lógico de los dos fragmentos es el mismo.
- Negación parcial: Sólo se niega una parte del texto referencial (Kristeva, 2010: 68-69)

Conviene distinguir la intertextualidad de la interdiscursividad (Gómez Moriana en Albaladejo, 2014: 43):

J'ai postulé la nécessité de réserver le mot "intertextualité" pour désigner l'appropriation d'autres textes ou éléments textuelles, "emprunts textuelles", de la part d'un texte donné (rapport d'un texte à d'autres textes, ou rapports intertextuels proprement dits) et d'introduire le mot "interdiscursivité" pour désigner l'appropriation de pratiques discursives en usage dans la communauté culturelle où il est produit, "calques discursifs", de la part d'un texte donné (rapports des discours d'un texte à des pratiques discursives d'une société donnée, ou rapports interdiscursifs)¹¹³.

¹¹¹ Traducido en España como Kristeva, J. (2010) *Semiótica 2*. Madrid: Espiral; 66-69 dedicadas a la intertextualidad.

¹¹² Continúo la cita: «En esta perspectiva, resulta claro que el significado poético no puede ser considerado como dependiente de un código único. Es el lugar donde se cruzan varios códigos (al menos dos) que se hallan en relación de negación mutua». Y en esta línea de los conjuntos: Eco (2009b: 62) al hablar de la "Enciclopedia Máxima": «sólo existe como idea reguladora. Esta enciclopedia no es alcanzable en su totalidad porque es el conjunto completo de lo que ha dicho la humanidad, aunque tiene existencia material porque todo cuanto se ha dicho ha sido materializado en forma de libros, imágenes, de multitud de testimonios que actúan como interpretantes recíprocos en la obra de la semiosis». ¿No son, en extremo, los textos literarios una muestra del conjunto de conjuntos?

¹¹³ «He reivindicado la necesidad de reservar la palabra "intertextualidad" para designar la apropiación de otros textos o elementos textuales, "préstamos textuales", para un texto dado (relación de un texto con

Lo que Antonio Gómez Moriana propone es utilizar la designación “intertextualidad” para aquellos casos en los que se produce un préstamo textual y, en cambio, utilizar “interdiscursividad” «como apropiación de prácticas discursivas de unos textos en la elaboración de otros» (Albaladejo, 2014: 42). Esta distinción permite atender a las diferentes características de los textos. Especialmente en el caso de la novela –y por extensión todos los subgéneros narrativos–, que se trata del género mixto por excelencia, en el que se produce la entrada e incorporación de toda clase de discursos orales y escritos, tanto propios de la ficción como de aquellos textos de ámbito real. A este aspecto se refiere Tomás Albaladejo en diversos artículos (Albaladejo, 2009; 2011a¹¹⁴; 2011b¹¹⁵; 2012; 2014¹¹⁶): la interdiscursividad refleja el carácter abierto del discurso de la novela, su capacidad para asumir tanto discursos del mundo ficcional como del mundo real, de ahí que Albaladejo (2012: 22-23; 2014: 43) acuñe la expresión “*A Galaxy of discourses we live by*” para dar cuenta de esta pluralidad. De este modo, como indica Albaladejo (2014: 43), la interdiscursividad contiene a la intertextualidad, al tratarse la primera de un fenómeno más amplio, pues incorpora otro tipo de discursos además de los exclusivamente escritos. Evidentemente, la teoría de la transducción literaria puede beneficiarse tanto de la intertextualidad

otros textos, o relaciones intertextuales propiamente dichas); la palabra “interdiscursividad”, para designar la apropiación de prácticas discursivas en uso dentro de la comunidad cultural de origen, y “calcos discursivos”, para un texto dado (relaciones de los discursos de un texto con las prácticas discursivas de una sociedad dada, o relaciones interdiscursivas)».

¹¹⁴ «La novela es, por su interdiscursividad y por su libertad constructiva un género literario plenamente abierto a la incorporación y asimilación de distintas clases de discursos, con la consiguiente transformación en discurso de novela de los discursos incorporados, y también abierto al funcionamiento como discurso de novela de los más diversos discursos: diarios, memorias, cartas, entrevistas, discursos retóricos, conferencias, ensayos, etc.» (Albaladejo, 2011a: 24-25).

¹¹⁵ En este artículo, Albaladejo estudia desde la perspectiva del análisis interdiscursivo el lenguaje de la novela, principalmente en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago, que ofrece un ejemplo excelente puesto que en la novela interactúan diversos discursos –correos electrónicos, informes de detectives, diarios y otros–.

¹¹⁶ «Y también, junto a esta transferencia interdiscursiva contenida en la apropiación explicada por Gómez-Moriana, la interdiscursividad puede ser entendida como la relación que puede plantearse entre las disciplinas que se ocupan del estudio de los discursos y su funcionalidad comunicativa. La existencia de la interdiscursividad es la base del análisis interdiscursivo, cuyo objeto se sitúa en los textos concretos, en sus géneros o clases y en las mencionadas disciplinas discursivas» (Albaladejo, 2014: 43). Y también, en nota a pie de página: «En mi planteamiento de la interdiscursividad, ésta se distingue de la intertextualidad; mientras que la intertextualidad supone la presencia de textos o de partes de textos en otros textos, la interdiscursividad se da también como una relación entre discursos en la que no se produce la apropiación de elementos de otros discursos, sino que se constituye como copresencia en el conjunto general de los discursos o en conjuntos particulares de discursos, de tal modo que discursos semejantes o muy diferentes entre sí se encuentran en la sociedad, presentes en la realidad y en la conciencia de los sujetos de la producción y de la interpretación discursiva, en medio de lo que podemos llamar “a galaxy of discourses we live by”. La intertextualidad es una forma de interdiscursividad, al ser ésta un fenómeno más amplio, que engloba a aquélla» (Albaladejo, 2014: 43).

plateada por Kristeva como de la interdiscursividad de Gómez-Moriana matizada por los aportes y posterior desarrollo de Albaladejo.

Genette, en cambio, va más allá de la presencia de unos textos en otros textos. Una definición aproximada del concepto de transtextualidad que ofrece es la siguiente, transformando notoriamente el concepto intertextualidad que ofrecía Kristeva:

Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989: 9).

La transtextualidad se define como la relación secreta o manifiesta con otros textos, en el orden de lo textual. Genette enuncia los tipos de relaciones textuales en la introducción a *Palimpsesto*: «Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad» (Genette, 1989: 10). Los cinco tipos son los siguientes:

El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad*, y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989: 10).

La intertextualidad se define, por tanto, como la presencia efectiva de un texto en otro. En relación con la teoría de la transducción literaria, el texto que aparece en otro, tales como la cita, el plagio, la alusión, etc.

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta [...] (Genette, 1989: 11).

Consideramos que el paratexto puede aportar información acerca del texto, pero del mismo modo, aunque pertenezca al texto y a la enunciación de éste, en algunos casos es un elemento externo incorporado que puede darse cuando una persona diferente del autor del texto lo prepara para la edición, tal es el caso de algunas ediciones críticas,

en definitiva, de la ecdótica. Genette presenta a continuación la metatextualidad como aquellos textos que se ocupan de otros textos:

El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo *metatextualidad*, es la relación –generalmente denominada “comentario”– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. Naturalmente, se han estudiado mucho (meta-metatesto) ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género, pero no estoy seguro de que se haya considerado con toda la atención que merece el hecho mismo y el estatuto de la relación metatextual (Genette, 1989: 13).

De este modo, la metatextualidad puede ser el resultado de la actividad crítica. Puesto que una de las características de la metaficción es la autorreflexividad, como veremos en el tercer excursus de este capítulo, la metaficción puede funcionar como una categoría dentro de la metatextualidad. A este respecto, conviene distinguir entre metaficción, metarrelato y metaliteratura (Albaladejo, 2006: 35; 2011a: 23¹¹⁷). Todos los aspectos que pertenecen al relato influyen en la percepción del mismo. Albaladejo señala aquellos relatos en los que «el relatar es una actividad que forma parte del mundo, el texto literario puede presentar el relatar y, por consiguiente, el propio relato puede representar el relato» (2011a: 23). A este tipo de textos los denomina «metarrelatos», esto es, «el relato en el que relatar es relatado, es decir, el relato del relato». También indica Albaladejo que no todos los metarrelatos son metaficcionales, ya que la «'metaficción' designa la ficción dentro de la cual hay, como objeto de relato, otra ficción», dentro de la cual habría que diferenciar dos clases: la metaficción plena, que es aquella en la que el relato dentro del relato tiene estatuto ficcional; y la metaficción relativa, aquella en la que el relato dentro del relato tiene estatuto de realidad en la ficción. Al comparar el uso de la metaficción con el concepto de metasemiótica de Hjelmslev y la función metalingüística de Jakobson (Albaladejo, 2011a), Albaladejo opina que:

¹¹⁷ «La configuración del relato es una operación compleja en la que la percepción de la realidad, la imaginación, la obtención de un referente y la elaboración de una construcción lingüística, tanto macroestructural como microestructural, se llevan a cabo dentro de una misma actividad poética y dan como resultado la obra en la que seres y estados, procesos, acciones e ideas están en la macroestructura o estructura global del texto y en las palabras y en las oraciones que forman la microestructura del texto, a la vez que mantienen su anclaje referencial, con independencia de que se trate de un referente constituido por un modelo de mundo de lo verdadero, por un modelo de mundo de lo ficcional verosímil o por un modelo de mundo de lo ficcional inverosímil. El relato es un texto que, como construcción lingüística, es la representación de un referente, pero el relato también contiene la representación de la enunciación en la que se produce y comunica la representación del referente, el texto como enunciado» (Albaladejo, 2011a: 23).

Un uso equivalente y paralelo del término ‘metaficción’ requeriría limitarlo a los casos en los que una ficción (construcción ficcional) está inserta en otra ficción (construcción ficcional) o a aquellos en los que el discurso ficcional trata de cuestiones relacionadas con la construcción de la ficción, bien la del propio discurso, bien la de otros discursos ficcionales concretos o la del discurso ficcional en abstracto. Convendría, en mi opinión, dejar aparte, al menos en el uso de la palabra española ‘metaficción’, la inclusión en la obra ficcional de reflexiones sobre técnicas narrativas distintas de las relacionadas con la construcción de mundos de ficción, que entrarían más bien en el ámbito de la metaliteratura (2011a: 24).

Es decir, se trata de otorgar a cada término carácter de univocidad de modo que la metaficción se refiera a aquellos casos en los que una construcción ficcional se inserte dentro de otra construcción ficcional, sin considerar aquellos casos en los que se reflexiona sobre las técnicas narrativas, para los que queda reservado el término de metaliteratura. De este modo, Albaladejo determina que «el metarrelato engloba la metaficción, pues existen casos de metarrelato que no son metaficción» (Albaladejo, 2011a: 24). Sin embargo, «Con el término ‘metarrelato’ voy a referirme a la presencia de un relato dentro del relato, con una proyección metaliteraria en el caso de comentarios y reflexiones sobre los relatos y sobre el relatar», de modo que en los casos de metaficción puede quedar excluida las reflexiones del narrador en torno al hecho de narrar, mientras que en el metarrelato este tipo de reflexiones han de estar presentes.

Si volvemos a Genette, el investigador francés introduce el término *hipertextualidad*. Con él, intenta introducir la relación de un texto previo con uno posterior:

Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (Genette, 1989: 14 y ss.).

La hipertextualidad señala la relación de un texto B con uno anterior, texto A, que le precede, es básicamente la transducción literaria en la que existe una relación de dependencia tan fuerte del texto B con respecto al texto A que no podría darse sin la existencia de éste último. Tal es el caso de la crítica, la adaptación literaria o la reelaboración activa de un género o un texto cualquiera, se mencione ésta o no.

El siguiente tipo de relación que la transtextualidad señala es el menos concreto: se trata de la *architextualidad*, que da cuenta de las relaciones genéricas de un texto con otro:

El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la *architextualidad*, [...]. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede leerse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica (Genette, 1989: 13).

La architextualidad nos interesa sólo en tanto en cuanto sugiere cierta relación formal de un texto con una serie concatenada de sus precursores, considerando como tal categorías aceptadas tales como los géneros y los subgéneros. Esta pertenencia a un género literario puede ser premeditada o casual, declarada u ocultada. Sin embargo, resulta complicado que los textos se alejen de los tres grandes géneros literarios –incluyendo el cuarto género, el didáctico-ensayístico–, puesto que todos los géneros literarios históricos actúan como modelos.

Incorporamos, pues, las nociones relativas a la transtextualidad a la teoría de la transducción literaria. De este modo, estudiaremos a continuación las transducciones architextuales del haiku en España; después estudiaremos el relato *Continuidad de los parques* de Cortázar como ejemplo de relaciones metatextuales; y, por último, las relaciones de dependencia que las versiones de *La bella durmiente* de Zaldua y Monzó establecen con las obras precursoras, en este caso, un ejemplo de transducción hipertextual.

IV.I.- Transducciones architextuales del haiku en España

En este apartado estudiaremos las relaciones del haiku con sus intérpretes-mediadores en España, sin atender a los procesos de transducción interlingüística, sino deteniéndonos en aquellos escritores que han percibido en la forma del haiku una sugerencia para sus composiciones poéticas, estudiando la forma en que adaptan la composición japonesa. Para ello, intentaremos dar una definición aproximada del haiku, de sus orígenes y desarrollo en Japón con el fin de establecer cómo actúa el

intérprete-mediador ante este subgénero poético y qué clase de transducción puede existir.

Formalmente, el haiku tiene 17 sílabas –respetando al máximo la forma que los escritores de Japón nos han legado–, pero la concepción poética presente en el haiku japonés está más allá de la forma, lo que puede provocar que en momentos ésta no se respete; el ideal de creación poética del haiku es el instante presente, en el que el sujeto de la evocación poética se funde con el objeto de la contemplación. Esta disolución, proveniente del tanka es la que trataré de explicar, así como la difusión de esta intencionalidad inherente al pensamiento oriental que ha atraído a Europa desde que tuvo conocimiento de la existencia de esta poesía. La contemplación de la naturaleza, las referencias a las estaciones del año, la disolución del yo poético-creador en el espacio que le envuelve son las características fundamentales del haiku que los poetas occidentales han interpretado con mayor o menor fortuna en el momento de creación de esos tres versos de cinco, siete y cinco sílabas.

Hasta el siglo XVI (Hoffmann, 2001: 19; 24), prácticamente toda la poesía escrita en japonés respondía a la forma del tanka, composición en la que los poetas tenían tendencia a dividir sus poemas en sendas unidades de cinco, siete y cinco sílabas y siete y siete sílabas (Hoffmann, 2001: 17), cada una con una imagen poética propia. Esto sucedía gracias al renga, o poema encadenado (Hoffmann, 2001: 19), en el que dos o más poetas se repartían la creación del poema, ocupándose uno de ellos de los tres primeros versos y el siguiente de los dos últimos. Cada uno de los grupos se relacionaba con el anterior de acuerdo con reglas muy estrictas, relacionadas con las imágenes, las metáforas o las asociaciones de palabras. Había dos tradiciones del renga (Hoffmann, 2001: 19); uno se caracterizaba por sus formas rígidas, su elevado lenguaje y la trascendencia de su temática, y el otro se ocupaba de asuntos más populares y convencionales, con mayor libertad en el uso del lenguaje y siguiendo un estilo menos riguroso en la composición. Estos últimos recibían el nombre de *haikai no renga*, estilo en el que los poetas tomaban imágenes de la vida cotidiana y las escribían de forma sencilla y humorística. Matsuo Basho –para Cabezas (2007: 31) el verdadero fundador del haiku en su concepción moderna– pertenecía a este estilo, y junto con sus seguidores

componían exclusivamente el pasaje inicial de tres versos, considerándose un poema propiamente dicho, forma a la que llamó haiku¹¹⁸.

La principal diferencia del haiku con respecto al tanka es que utiliza dos imágenes poéticas, la primera se inspira en la naturaleza y la segunda refleja al que contempla la imagen en la naturaleza o se funde con la primera imagen produciendo cierto efecto onírico. En palabras de Yoel Hoffman:

El tanka produce un cierto efecto onírico, al presentar imágenes de la realidad sin ese perfil nítido de realismo que sí tienen el dibujo o la fotografía, como si provinieran directamente de la psique de alguien que está soñando. Se puede comparar al poeta de tanka con alguien que sostiene dos espejos: uno que refleja una escena de la naturaleza y otro que lo refleja a él sosteniendo el primero. El haiku no es simplemente un tanka condensado, las 14 sílabas de que este se ha desprendido, por decirlo así, para producir el haiku son en realidad el espejo que refleja al poeta. El haiku lo rompió y dejó en sus manos sólo el que refleja la naturaleza (2001:22).

Pero no debemos caer en el error de considerar al haiku como un tanka incompleto o dislocado. El haiku es en sí mismo una estructura poética completa y cerrada; además, no debemos olvidar que surge de una de las modalidades de renga, por tanto de tanka, y que el tanka siguió escribiéndose y convivió con el haiku, que no supo o pudo sustituirlo, por ser dos estructuras poéticas diferentes, de recursos y posibilidades también diferentes. Cabezas (2007: 11), a propósito de la relación entre haiku y tanka, indica que: «Es simplemente otro género, ya que lo que puede decirse dentro de sus límites físicos tiene que ser diverso de lo que puede decirse dentro de los límites de la tanka». Veamos algunos ejemplos de tanka:

El viento que pasa
por la umbría arboleda
hace más grávida
mi túnica con
el olor a flores (Hoffmann, 2001: 22).

Raizán ha muerto
para pagar el error
de haber nacido:
no culpa a nadie de ello,
ni guarda ningún rencor (Hoffmann, 2001: 213).

¿A dónde ha ido ese perro
que rondaba por aquí?

¹¹⁸ Elijo esta terminología –haiku y no jaiku– tratando de conservar al máximo las características exóticas de este género importado de Japón.

Esta noche he pensado en él,
una vez más,
al acostarme (Hoffmann, 2001: 76).

Los dos últimos guardan una relación con la escritura de poemas antes de la muerte, como se evidencia del título del libro del que están extraídos¹¹⁹. No obstante, sirven para ilustrar la metáfora del espejo de Yoel Hoffman. Los tres primeros versos muestran la contemplación de la naturaleza o de un hecho particular para después centrarse sobre el que los observa. A su vez, el haiku queda constituido métricamente como el tanka al que le faltan los dos versos heptasílabos finales que sirven para la reflexión especular del poeta. Esto implica una brevedad notable, como dice Hoffman:

El haiku es probablemente la estructura poética más breve tanto de Oriente como de Occidente. La mayoría de palabras en japonés son polisilábicas, de modo que el número de las exigidas por un haiku es llamativamente pequeño: de cinco a ocho o nueve, en total. Los haikus no riman; su única regla formal [...] es que tengan un número determinado de sílabas. Las palabras no suelen dividirse entre uno y otro verso; así, cada verso se compone de una a tres. Aunque en un buen haiku puede haber más de una frase, siempre contiene una sola imagen poética. Dicha imagen es esencialmente descriptiva, y el poeta necesita de una visión penetrante para crearla, por así decirlo, con apenas unas pinceladas. Desde aproximadamente el siglo XVI, el haiku responde a tres grandes principios: 1) describe un solo estado o acontecimiento; 2) se escribe en presente; y 3) se refiere a imágenes que guardan relación con alguna de las cuatro estaciones (2001: 24).

Veamos ahora algunos ejemplos de algunos de los más prestigiosos haikai –escritores de haiku–. Haremos un rápido recorrido en el que mencionaremos a Basho, Buson y Shiki, pertenecientes a la tradición del haiku japonés, para ver inmediatamente después cómo se han adaptado al género los poetas españoles.

Matshuo Basho (Cabezas, 2007: 31-32) vivió entre 1644-1694 y es considerado el poeta que consolida el haiku como género, tal como habíamos avanzado. Tuvo una personalidad serena y religiosa, ya que las conexiones entre el budismo Zen y la escritura del haiku son permanentes en su obra y en la de sus seguidores, especialmente en la última etapa de su vida, dado que fue devoto del Zen desde 1681:

Monte y jardín
se mueven y se adentran:
villa estival. (Cabezas, 2007: 35).

¹¹⁹ *Poemas japoneses a la muerte, escritos por monjes Zen y poetas de Haiku en el umbral de la muerte.*

En ruiseñor
sueña que se convierte
el grácil sauce. (Cabezas, 2007: 38).

Un mar bravío.
Y, tensa sobre Sado,
La vía láctea (Basho, 2005: 88).

Rojo el sol, rojo
sin piedad, pero el viento
es el de otoño (Basho, 2005: 92).

Se mecen pinos
-lindo nombre-, miscantos
y lespedezas. (Basho, 2005: 93)

Dado que Basho es considerado el fundador del género, hay que prestar atención a las especiales características con las que dotó al haiku. Estos cinco poemas que hemos elegido como ejemplo muestran: un elemento presente de la naturaleza: monte y jardín, ruiseñor y sauce; o están presentes características relacionadas con la naturaleza, como la fecha del seis de julio –verano–, o el mar bravío, que es un elemento natural, el otoño en el penúltimo haiku y en el último los pinos, los miscantos y las lespedezas. Todos los haikus están escritos con verbos en presente, el instante en el que se da la escritura es el de la contemplación¹²⁰, no hay una “yo” poético, la voz lírica es impersonal o pretende serlo, en el primer haiku, en el segundo y en el último el traductor ha colocado el “se”, marca reflexiva en los primeros haikus y de impersonalidad en el último poema. Ese “se” relacionado con la tercera persona del plural se asocia en castellano a las marcas de impersonalidad. No obstante se trata de una traducción, pero no puede ser un hecho anecdótico que el traductor haya elegido esta opción entre otras posibles.

El siguiente poeta es Buson (1716-1783), del que Cabezas (2007: 63) indica que fue también pintor. Es significativamente posterior a Basho y, sin embargo, el haiku se muestra bastante estable:

En primavera
fluye el agua, mojando
violetas y cogones (Cabezas, 2005: 65).

En la calima
tierra en una canasta
transporta un hombre (Cabezas, 2005: 65).

¹²⁰ Casi parece que la contemplación del paisaje se construye como declarara Wordsworth en el *Prólogo a las baladas líricas*, una contemplación atenta y serena, una mirada buscadora y reflexiva es la del poeta.

Blanco rocío.
Cada púa en la zarza
tiene una gota (Cabezas, 2005: 78-79).

Busson es considerado un poeta de gran sensibilidad. El haiku se ocupa, como ya hemos señalado, de asuntos extraídos de la vida cotidiana. De ello es un claro ejemplo el segundo haiku, la imagen poética de un hombre transportando tierra en una canasta. En el primer haiku de esta serie encontramos la referencia temporal prácticamente obligada –En primavera–. El tercer haiku es muestra del instante detenido en la contemplación, cada púa en la zarza tiene una gota de agua, suspendida, sin caer.

Shiki (1867-1902) es el tercer poeta en el que nos detendremos. Cabezas (2007: 123) indica que estuvo enfermo de tuberculosis desde joven. Se trata del poeta japonés más moderno que comentaremos:

Esperando tormentas,
paisaje en lespedezas.
Flores tardías (Cabezas, 2005: 125).

Viento otoñal.
Y yo no tengo dioses
ni tengo Budas (Cabezas, 2005: 126).

Pisa las nubes
y se bebe la bruma
la alondra en vuelo (Cabezas, 2005: 134).

La forma del haiku se mantiene inalterable. Sin embargo, en el segundo texto seleccionado aparece un “yo”, algo que estaba descartado. Aún así, continúan en los poemas la serie de motivos poéticos recurrentes en el haiku –la lespedeza, el otoño, contemplación de ciertos lugares importantes en la cultura japonesa tradicional, el espectáculo de una sociedad agricultora–, que hacen al género rico en cuanto a intertextualidad y autorreferencialidad. Es común que un poeta de haiku se comporte como intérprete-mediador interpretando el haiku de un predecesor y reelaborándolo; o tomando los tankas de otros poetas o los haiku de otro artista y utilizar como punto de partida del poema un motivo común.

De los ejemplos de haiku propuestos, cabe destacar la anulación del sujeto que contempla y del objeto contemplado en todas las composiciones, el presente gnómico con referencia al instante presente, que lo es de contemplación y de creación verbal, como si el tiempo se suspendiera sobre una lespedeza y la realidad cobrara su forma en

la mirada del poeta, que está imbuido de realidad y de imágenes y no es ajeno a ella, sino que le pertenece en el momento de la creación como un elemento más del paisaje. Esto es importante porque comprobaremos que en la interpretación de los poetas españoles algunos de estos rasgos serán eliminados o ignorados.

Veamos cómo se articula el fenómeno de la interpretación-mediación en los poetas occidentales, teniendo en cuenta la concepción poética universalizante en la modernidad, y el trasvase de formas y temas locales a un ámbito de carácter mundial en el que la cultura toma un papel diversificante, a la par que uniformador:

Existe un factor característico de la poesía y el pensamiento de la modernidad con respecto a las tradiciones que los preceden: la ingente desautomatización y comunicabilidad en cortos períodos de tiempo, y en consecuencia la complejificación relacional de su experiencia. Para la poesía creada desde el Romanticismo, [...] no cabe el encerramiento en sí bajo la noción del estatismo tópico. Ello representa de forma efectiva una toma de posición literariamente ideológica, es decir, una actitud asumida como proceder constructivo de la realidad artística operante a partir de la época cultural que se origina con la revolución romántica anteclásica y se afirma referencialmente mediante la explosión urbana e industrial del pasado siglo (Aullón de Haro, 2002: 21).

Para Aullón de Haro, en la Modernidad –es decir, el proceso que abarca del Romanticismo a la Vanguardia– se establece para la poesía la consecución de lo nuevo como fin sustancial de la creación literaria. El concepto de lo nuevo, tan contrario a la *retractatio*¹²¹ del paradigma anterior, exige una constante evolución en las formas y en los contenidos de la expresividad poética. El poeta debe crear innovando, rechazando las formas previas y creando unas nuevas. Para esto deberá buscar otras formas poéticas que no sean las utilizadas por los que le precedieron –por ejemplo, la prosa poética, o la novela lírica–. El creador se ve forzado a ser original y novedoso, a establecer una ruptura con la tradición anterior, que, adoptando la terminología de Harold Bloom¹²² podríamos llamar perfectamente *clinamen* –equivoco poético, que podemos hacer equivaler con la interpretación-mediación– y de *tessera* o compleción y antítesis –el poeta anterior intenta completar al anterior conservando sus términos pero dándoles otro sentido–. Una de las formas de novedad que adopta el Romanticismo es el gusto por lo

¹²¹ Aullón de Haro indica a este respecto que: «Conviene constatar en primer lugar, retrotrayéndonos a la tradición clásica, que la *novedad* en tanto “exigencia artística” existió en pareja oposición al prestigioso dogma teórico de la *retractatio* en la antigüedad, y traspasa a la poética renacentista dentro de una concepción tópico-literaria no comprensible sin gran esfuerzo por parte de la mente moderna» (2002: 23).

¹²² Cfr. Capítulo V.

exótico, lo desconocido permite liberar al poeta de las ataduras de la mimesis y el mundo de lo real-efectivo. El exotismo se reconoce entonces como una forma de novedad por contraste. El haiku, así, deviene de una derivación del exotismo como forma de novedad por contraste, en palabras de Aullón de Haro:

El haiku [...] se inserta y adquiere específicamente en la poesía contemporánea a partir del aquilatado componente exotista proveniente de la cultura romántica y en tanto que resultado de una derivación del mismo en el ámbito de actividad poética modernista. A partir de ahí, ya inmersos en nuestra tradición occidental, los procedimientos expresivos haikistas, éstos pasarán a formar parte activa en el cuadro de la poesía de nuestro tiempo mediante cuatro cauces distintos de desenvolvimiento:

- Como asimilación a formas líricas tradicionales (la seguidilla sobre todo).
- Como mero elemento de novedad propiciado por los hábitos del Modernismo y después la Vanguardia.
- Como un elemento más del caudal de disponibilidad poética. [...]
- Como inclusión contracultural en corrientes ideológicas (2002: 22).

El haiku sigue un recorrido en el libro de Aullón de Haro bastante reconocible, digamos que comienza siendo utilizado en las vanguardias como forma de novedad por contraste (Aullón de Haro, 2002: 25-30), que ciertos autores identifican estructuras del haiku en estrofas tradicionales como la seguidilla, y pasa a convertirse en un elemento más del caudal de disponibilidad poética (Aullón de Haro, 2002: 30-33), es decir, forma parte de las múltiples posibilidades que el poeta tiene para la escritura; y puede ser usado como inclusión contracultural en corrientes ideológicas (Aullón de Haro, 2002: 33-36).

Cabezas (2007:9) recoge una cita de Basho en la que define al haiku: «Jaiku es simplemente lo que está sucediendo en este lugar, en este momento». A su vez, Aullón de Haro resuelve el género en:

- Simultaneidad de pensamiento.
- Debido a la densidad de información, una tradición de lo heterogéneo y de lo distinto.

Es imposible por cuestiones de espacio seguir el elaborado ensayo de Pedro Aullón de Haro (2002: 41-50) sobre las similitudes de la estrofa del haiku con las seguidillas españolas o el anaglifo y la greguería, baste decir que probablemente en estos momentos la intrusión del haiku en Ramón Gómez de la Serna es por la novedad

por el contraste, que Tablada sostenía que fue el primer escritor de haikus en lengua española, pese a que está demostrado, siempre según Pedro Aullón de Haro, que lo hizo antes Antonio Machado (Aullón de Haro, 2002: 50-60), y sigue analizando las imbricaciones de diferentes autores al construir haikus¹²³. Analizaremos, de aquí en adelante, las creaciones de haiku de dos grandes autores, como Valle-Inclán y Antonio Machado, algunos poemas de una antología de haikus en lengua castellana actual, la recreación del género de la mano de los *Sansirolés* de Agustín Delgado, y, por último, los haikus de algunos alumnos del IES Lucena.

Los orígenes del haiku en España hay que verlos, por lo tanto, al trasluz del modernismo y las vanguardias. Es común, como se ha indicado, que los autores de haiku rehagan las composiciones o las escriban de otro modo. Así sucede con el siguiente haiku de Valle-Inclán y el análogo de Basho que Cabezas (2007: 31) recoge:

El espejo de la fontana,
al zambullirse de la rana,
¡hace chás!
Valle-Inclán

Un viejo estanque.
Se zambulle una rana:
Ruido del agua.
Basho

Valle-Inclán interpreta el poema de Basho y produce un texto nuevo. La transducción literaria se ha producido. Si en un primer momento la forma poética se utilizaba buscando cierta desautomatización e impactar con la brevedad de la forma, la belleza de la imagen y la suspensión del tiempo en el haiku, esto se olvida cuando se practica con asiduidad. A finales del siglo XX son frecuentes las antologías de haikus españolas, como: *Aldea del Haiku*¹²⁴ (2005):

A tientas
Quiero perder
Tu rastro mientras pueda
Asir tus manos
Javier Gil Martín

Jaiku del catorce de abril
Nuestro trabajo:
esperar el milagro,
ser fulminados.
Jorge Reichman

¹²³ Como Machado (Aullón de Haro, 2002: 63-80), Juan Ramón Jiménez (Aullón de Haro, 2002: 80-89), Juan José Domenchina (Aullón de Haro, 2002: 89-95), Jorge Guillén (Aullón de Haro, 2002: 95-104), Federico García Lorca (Aullón de Haro, 2002: 104-106), Luis Cernuda (Aullón de Haro, 2002: 106-110) y Salvador Espriu (Aullón de Haro, 2002: 110-130).

¹²⁴ Los siguientes poemas pertenecen al libro: VV. AA. (2005) *Aldea poética III. Haiku*. Madrid: Opera Prima.

Matshuo Basho
bajo el cerezo ritma
endecasílabos

Luis Martínez de Merlo

Estos poemas mantienen ciertas estructuras del haiku tradicional, en parte, por su particular difusión a lo largo del siglo XX, especialmente en la segunda mitad, porque quizás una de las características del posmodernismo sea el de imitar los grandes pulsos ganados por la modernidad de manera a menudo más tibia, o más divulgadora, o en ocasiones se encuentre relacionada la creación con ciertas características lúdicas que la literatura en general no debería perder nunca. En el caso de Luis Martínez de Merlo no se abandona la autorreferencialidad del género, se refiere a Basho, como tantos poemas del propio Basho, sus discípulos o el mismo Valle-Inclán algo más arriba. Introduce otro elemento propio del haiku, como es el cerezo, además de que es una manera de nombrar lo natural y de fundir la creación con la naturaleza que le rodea. El haiku de Martínez de Merlo es toda una definición metaficcional del género. En cuanto al poema de Jorge Reichmann, busca impactar dentro de su estética de poesía social, a menudo comprometida. Referencia temporal en el título del poema que completa el sentido del haiku, instante detenido, aunque esta vez el tema sea urbano y esté ligado a la sociedad y a la masa enorme e innumerable de trabajadores. El poema de Javier Gil Martín recrea un conflicto y es sorprendente porque es una contradicción que se resuelve en el poema negando la primera frase. La temática del haiku ha cambiado, en la antología ningún poema tiene que ver con el anterior, no hay series de haikus, quizás los espacios naturales han cedido ante la pujante sociedad urbana y los testimonios de intertextualidad con los fundadores del género son meros testigos u homenajes. También modernamente Agustín Delgado (2005: 91-94) dispone del haiku. Veamos algunos de sus *Sansirolés*:

XII
Poeta solecísimo,
te ofrezco dos manzanas.
A la tercera E va la vencida.

XV
Poeta del silbido,
Ética es estética:
Atención al tren.

XXIX

¿Por qué escribir cuando regalan tanto?
Fueran los labios tanta lira sorda,
El ojo marabú, la plata gata.

Estos grupos de poemas recuerdan a las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, esconden un sentido humorístico metaficcional donde las palabras en el poema se refieren a sí mismas –a la tercera E va la vencida–. Poemas breves, contundentes, que se sirven del haiku para su expresión. Tiene razón Aullón de Haro (2002: 49) cuando afirma que: «Puede concluirse que no es descaminado pensar que en ciertas greguerías subyace una sustancia no extraña al haiku»¹²⁵.

Los alumnos del IES Lucena, en una antología preparada por Lara Cantizani, escribieron una antología de haikus en el que se preocupaban de problemas de la naturaleza y daban su particular visión del género, ya que disponían de él para escribir y expresarse.

IES LUCENA (Lara Cantizani, 2006)

Campos sin sombra.
Kilómetros talados.
Bloques de folios.
Fernando Cámara Roper.

Nada de nada.
Muda vegetación
tras la ventana.
Noemí Hidalgo Rebollo

El viento sopla.
Las hojas resucitan
del cementerio.
Nerea Melero Caballero

Gotas. Cristal
que se rompe al caer.
Cielo de espejos.
Rocío Muñoz Baena.

Los autores de los poemas juegan con la multiplicidad de sentidos para la creación. También se busca la detención del tiempo, lo que denota una reflexión sobre el género que otros autores en otras antologías no han tenido. En todos los haikus hay un elemento de la naturaleza, aunque éste sea precisamente la ausencia de naturaleza. El

¹²⁵ Para una ampliación de esto, Aullón de Haro (2002: 47-50).

sujeto no existe, está mudo en la contemplación de lo que le rodea y a lo que pertenece en el instante de la escritura.

Hemos visto la evolución de un género poético desde su génesis hasta su implicación en la creación de poemas por parte de adolescentes que han interiorizado la forma hasta considerarla propia. Una composición lírica que surge de otra estrofa, que es utilizada para obtener la novedad por contraste o por exotismo, que alcanza a ser un elemento más del caudal de disponibilidad poética en los ámbitos de la poesía española para la expresión de ideas, que es utilizada por grandes autores y que se convierte en una forma de expresión natural, dada la proliferación de antologías de diversos tipos en los años noventa y la siguiente década, y que se convierte en fórmula de expresión de adolescentes. Los movimientos oscilantes y pendulares de la literatura resultan magníficos e impresionantes puesto que una forma poética alcanzada en el Japón medieval llega a ser forma de expresión poética del mundo moderno. Recordemos que el haiku viene de ser la forma que escribía sobre la cotidianidad y que se oponía, por contraste, al otro tipo de Renga de tema más oficial, más culto, más formalizado y cuya libertad era más estrecha. Con razón cada generación escribe su propia historia de la literatura, o la literatura es un libro que se escribe constantemente y cuyas páginas son infinitas y todos son los autores del mismo libro, inmortal, inabarcable y desconocido.

Los creadores del haiku más tradicional –Basho, Shiki y Busson– han perdido totalmente el control sobre la forma poética japonesa, que ha trascendido sus propias limitaciones variando y transformándose en cada transmisión e interpretación en cada una de las recreaciones que otros poetas han realizado. Lo importante es que el género se realiza por oposición al tanka y después continúa su evolución fuera de las fronteras de Japón, cuestión que podemos vislumbrar en parte gracias a la teoría de la transducción literaria. De este modo, efectivamente, el haiku se convierte en un architexto.

IV.II.- Un ejercicio crítico. La metaficción como transducción interna

En este excursus estudiaremos el metatexto como metaficción, y la metaficción como mecanismo de transducción interna, en el que algún aspecto del propio texto medie con el lector. En el relato que hemos elegido para ello no se producen reflexiones en torno al hecho de narrar, por lo que nos centraremos en la metaficción y no en el metarrelato.

La metaficción es un recurso de la novela moderna –y post-moderna– desde que apareciera publicado en 1605 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Uno de los grandes aciertos –y más comentados– es la reflexión que la novela hace sobre sí misma en todo momento. Digamos que podríamos definir la metaficción como aquella creación ficcional que trata temas ficcionales. Si esto es cierto, cosa que comprobaremos en este excurso, la ficción que trata ficciones insinúa una interpretación, y si esto es cierto, podríamos contemplar la posibilidad de pensar que en el diálogo sostenido entre diferentes niveles diegéticos se produce una transducción interna –con transmisión y transformación– en la que existiría un primer intérprete-mediador perteneciente al propio texto que el lector ha de interpretar. Con esto, no pretendemos sentar las bases de una nueva manera de entender la metaficción, sino apuntar hacia nuevos horizontes en los que la teoría de la transducción literaria podría funcionar.

Ana M. Dotras plantea una posible definición de metaficción de la siguiente manera:

La novela de metaficción es aquélla que se vuelve sobre sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad.

Entre las principales características de la metaficción se encuentran: el antirrealismo, la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, su particular concepción de la función lectora y su carácter lúdico (1994: 28).

Como habíamos apuntado, la novela de metaficción es aquélla que vuelve sobre sí misma” su mirada, reconociendo y llamando la atención sobre “su condición de ficción”. Señala también Dotras que en la denuncia de su propia ficcionalidad, destruye el efecto de ilusión de realidad. Sin embargo, para otros autores, como Assunta Polizzi, sucede a la inversa:

La metaficción provoca un abandono de la realidad fictiva por parte de la narración que declara, desde luego, su propia consistencia literaria. No se trata, paradójicamente, de un movimiento de acceso a la ficción, sino de una operación de salida de ella que, al mismo tiempo, mantiene al lector sumergido en la novela. [...] De ello procede un inevitable mecanismo de “auto-crítica” del texto que, refiriéndose en primera instancia a la esfera de la creación artística, llega a incorporar diferentes planos de la realidad referencial, el

mundo real al cual pertenece el lector. [...] La duda de lo “real” se extiende a la compleja relación entre el sujeto y el mundo empírico hasta llegar a la hipótesis metafísica y constante en la obra, por ejemplo, de Borges, como en la de Unamuno, alrededor del carácter fictivo de la experiencia humana (1999: 21).

La metaficción escapa fuera del texto para asediar de irrealidad y “carácter fictivo” a la experiencia humana. No importa tanto si sucede una cosa o la otra¹²⁶ como averiguar qué características generales tiene una novela metaficcional con el fin de averiguar –que es el objeto de este discurso– si podemos entender la metaficción como un fenómeno de transducción interna. Así que intentaremos, para justificar este apartado, dar una definición general aproximada de la metaficción así como de sus características principales:

Otra característica [...] es la autoconsciencia. Aunque toda la novela moderna es autoconsciente en distinto grado, en las novelas de metaficción la autoconsciencia se intenta comunicar expresamente –aunque sea de forma implícita–. La autoconsciencia en la metaficción se presenta por medio de diferentes manifestaciones como son, entre otras: la conciencia de la textualidad, de la obra que se presenta como lo que es; la conciencia autorial, del autor que expresa su conciencia de estar creando una obra de ficción; la conciencia del personaje, que se sabe ente de ficción y que generalmente se rebela y exige su independencia; la conciencia del lector, obligado a tener conciencia de serlo; la manipulación del punto de vista, del tiempo en la novela, de la tipografía (Dotras, 1994: 21).

La obra metaficcional se sabe artificio y lo evidencia. En ella, el autor puede declararse autor de una ficción, o en el texto puede desarrollarse una conciencia textual, o el narrador puede ser un personaje consciente de ser un personaje literario. La obra metaficcional se mueve en ese límite entre realidad y ficción buscando la verosimilitud o denunciando su ficcionalidad. Pero una característica fundamental para considerar que en la novela metaficcional puede darse el fenómeno de transducción interna es la “autorreferencialidad”:

Una tercera característica, que es en sí una manifestación de la autoconsciencia, es la autorreferencialidad. Esta es consecuencia de que el novelista, al sorprenderse a sí mismo en su quehacer creativo, se interroga sobre lo que está haciendo e incorpora esta reflexión a su obra de forma que expone el propio proceso de creación ante el lector haciendo de su labor como escritor el centro de su obra. [...] Generalmente, las novelas metaficticias llevan en sí mismas –explícita

¹²⁶ Se trata de una diferencia de matiz respecto a las conclusiones a las que se aferran ambas autoras de un mismo hecho: la conciencia de la obra metafictiva de su condición como ficción que trata a la ficción.

o implícitamente– una concepción teórica sobre el novela, sobre la naturaleza de la ficción (Dotras, 1994: 21).

La autorreferencialidad es consecuencia de la autoconsciencia. Si una novela muestra que es consciente de ser una novela –o cualquiera de las condiciones vistas en el párrafo anterior–, necesariamente lo es porque se refiere a sí misma. Esta condición es fundamental para considerar la metaficción como transducción interna, ya que para que se produzca una interpretación-mediación por parte del narrador o de alguno de los personajes en cuantos a los diferentes niveles diegéticos se refiere, debe haber autorreferencialidad: el texto tiene que invocarse a sí mismo para poder autointerpretarse. La siguiente característica de la novela de metaficción es consecuencia de la anterior:

En la metaficción se funden, pues, creación y crítica, siendo otra de sus características la reflexión autocrítica o autorreflexiva crítica. Tanto si la reflexión se centra en la novela que se está escribiendo o leyendo, como si se centra en el género novelístico, suele enfocarse en diversos aspectos formales de la creación literaria: la relación entre el artista y su obra; el proceso de creación; la interacción texto-lector; el cuestionamiento o desenmarcamiento de determinadas convenciones literarias; la exploración de la teoría de la novela dentro de la novela misma, examinando el acto de escribir o el acto de leer o función lectora, la creación artística, el lenguaje literario, el argumento, los personajes o las coordenadas espacio-temporales (Dotras, 1994: 29-30).

Es aquí donde podemos ver la transducción interna. Si la novela reflexiona en torno a sí misma estableciendo juicios críticos, más allá de la propia creación operística del autor, en el campo ficcional se están produciendo diferentes niveles diegéticos en los que la novela queda –aparentemente– interpretada, pudiendo servir algunos de los personajes como intérpretes-mediadores o incluso el mismo narrador. Pero quizás lo mejor sea verlo sobre una obra literaria, como no podríamos analizar una novela metaficcional con la atención que merecería debido a su complejidad, acudiremos a un cuento de reconocida naturaleza metafictiva, probablemente no menos complejo: *Continuidad de los parques* (Cortázar, 2007: 291-292), pero esperamos que sea suficiente para apuntar hacia una comprensión de la metaficción como proceso de transducción interna. La brevedad del cuento prácticamente nos permitirá, por otro lado, citarlo casi por completo y ver los mecanismos metafictivos en su totalidad. Vayamos viendo, de nuevo, las características asociadas a la novela metaficcional de las investigadoras antes mencionadas: “autorreflexividad”, “autoconsciencia” y

“autorreferencialidad” parecen ser las más importantes, además de “la denuncia de las complejas relaciones arte / vida”. El cuento, trata aparentemente –al menos, al principio del mismo– la historia de un lector común que busca su libro en los momentos de descanso, o de ocio: «Había empezado a leer la novela unos días antes. La abandonó por negocios urgentes, volvió a abrirla cuando regresaba en tren a la finca; se dejaba interesar lentamente por la trama, por el dibujo de los personajes» (Cortázar, 2007: 291). Abandona la novela por “negocios urgentes”, pero la retoma al regresar, en cuanto se libra de sus quehaceres diarios:

Esa tarde, después de escribir una carta a su apoderado y discutir con el mayordomo una cuestión de aparcerías, volvió al libro en la tranquilidad del estudio que miraba hacia el parque de los robles. Arrellenado en su sillón favorito, de espaldas a la puerta que lo hubiera molestado como una irritante posibilidad de intrusiones, dejó que su mano izquierda acariciara una y otra vez el terciopelo verde y se puso a leer los últimos capítulos (Cortázar, 2007: 291).

Hasta aquí, todo parece relativamente normal: la narración de los momentos de lectura de un hombre ocupado. Hemos visto antes, según apuntaba Dotras, que la metaficción puede encargarse de las complejas relaciones entre texto y lector. Parece que este cuento de Cortázar tratara ese tema. Sin embargo, un lector avisado no puede menos que sospechar ante la amenaza que supone en un cuento de esta brevedad la sentencia: “y se puso a leer los últimos capítulos”. «Su memoria retenía sin esfuerzo los nombres y las imágenes de los protagonistas; la ilusión novelesca lo ganó casi en seguida» (Cortázar, 2007: 291). El personaje-lector está totalmente atrapado por la ficción que está leyendo, tal como –probablemente– le sucede al lector del cuento de Cortázar, que lee sobre un hombre leyendo. En este momento, la narración toma un giro y: o bien asciende, o bien desciende, en el nivel ficcional.

Gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba, y sentir a la vez que su cabeza descansaba cómodamente en el terciopelo del alto respaldo, que los cigarrillos seguían al alcance de la mano, que más allá de los ventanales danzaba el aire del atardecer bajo los robles (Cortázar, 2007: 291).

En este último fragmento, el narrador nombra, por primera vez, la posibilidad del universo ficcional de la lectura del personaje: “gozaba del placer casi perverso de irse desgajando línea a línea de lo que lo rodeaba”, pero en seguida retorna a la “realidad” del lector: cigarrillos, el terciopelo del respaldo, su cabeza, los ventanales. Sin embargo, no es más que el prelude de la caída en el siguiente nivel diegético, que

se narra del siguiente modo: «Palabra a palabra, absorbido por la sórdida disyuntiva de los héroes, dejándose ir hacia las imágenes que se concertaban y adquirían color y movimiento, fue testigo del último encuentro en la cabaña del monte» (Cortázar, 2007: 291). A partir de aquí, sutilmente, el personaje-lector desaparece del cuento y de la atención del narrador hasta el mismo final del cuento, en el que el desenlace queda abierto. Pero sigamos, por el momento, la línea cortazariana del relato, placer que, por otro lado, no podemos evitar.

Primero entraba la mujer, recelosa; ahora llegaba el amante, lastimada la cara por el chicotazo de una rama. Admirablemente restañaba ella la sangre con sus besos, pero él rechazaba las caricias, no había venido para repetir las ceremonias de una pasión secreta, protegida por un mundo de hojas secas y senderos furtivos. El puñal se entibiaba contra su pecho, y debajo latía la libertad agazapada (Cortázar, 2007: 291).

La narración de lo que el personaje-lector lee es mucho más física y real de lo que el anterior nivel diegético resultaba. «Un diálogo anhelante corría por las páginas como un arroyo de serpientes, y se sentía que todo está decidido desde siempre» (Cortázar, 2007: 291). Esta última es la única referencia a la lectura hasta el final. A partir de ahora, encontraremos frases que no sabemos muy bien a qué nivel ficcional pertenecen:

Hasta esas caricias que enredaban el cuerpo del amante como queriendo retenerlo y disuadirlo dibujaban abominablemente la figura de otro cuerpo que era necesario destruir. Nada había sido olvidado: coartadas, azares, posibles errores. A partir de esa hora cada instante tenía su empleo minuciosamente atribuido. El doble repaso despiadado se interrumpía para que una mano acariciara una mejilla (Cortázar, 2007: 291).

El plan del asesinato en los amantes se ha cumplido. «Empezaba a anochecer» (Cortázar, 2007: 291). No sé sabe muy bien si se refiere a los amantes o al personaje-lector que hemos abandonado en su sillón o a ambos. Definitivamente, el final se precipita en el siguiente párrafo en el que el personaje-lector parece quedar definitivamente abandonado, precisamente, hasta la conclusión del cuento, que no podría ser más abierto:

Sin mirarse ya, atados rígidamente a la tarea que los esperaba, se separaron en la puerta de la cabaña. Ella debía seguir por la senda que iba al norte. Desde la senda opuesta él se volvió un instante para verla correr con el pelo suelto. Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la

alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (Cortázar, 2007: 291-292).

Aparece “la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela” con la puerta a la espalda, tal como aparece el personaje-lector al comienzo del cuento. Entonces, ¿el asesinado es él? No se sabe, el final es abierto; lo que está claro es que el elemento ficcional trasciende el cuento y arrastra al lector real hacia la tensión manifiesta entre los dos niveles diegéticos –personaje-lector, pareja de amantes– a un tercer nivel diegético: la realidad, que queda totalmente cuestionada tras la lectura del cuento.

Hemos afirmado al comienzo de este capítulo que la metaficción podría ser entendida como un proceso de transducción interna, mediante el cual se ofreciera una interpretación del propio texto en el terreno de la ficción. Quizás hubiera sido más sencillo demostrar esto acudiendo al personaje Augusto Pérez en la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno; o reflexionando en torno al problema metaficcional que supone la narración cruzada del narrador anónimo –identificado falsamente con Gonzalo Torrente Ballester– y del maestro de las huellas que se bifurcan en *Fragmentos de Apocalipsis*, donde no sólo se dan narraciones metaficcionales cruzadas, sino que además una interrumpe y distorsiona a la otra. Pero la dificultad que entraña *Continuidad de los parques* y la facilidad con la que es posible citarlo y analizar su contenido, jugaban a su favor. El hecho de que en el cuento de Cortázar se crucen dos niveles diegéticos hasta que uno –el del personaje-lector– se diluya en el otro permite señalar fácilmente cómo en las partes en las que el narrador cuenta cómo lee el personaje se refiere al otro nivel diegético, así que ya tenemos la autorreferencialidad y autorreflexividad. Las meditaciones en torno a la lectura que el cuento ofrece –ya mencionadas más arriba– son ciertamente metaficcionales. Ahora bien, ¿dónde está la interpretación-mediación que pueda manifestar que se produce la transducción? Son las características de autorreferencialidad y autorreflexividad aquellas que confieren al texto una propuesta interpretativa, aunque el hecho de que el cuento tenga un final tan abierto no ayude a esclarecer si la teoría de la transducción podría dar cuenta de las relaciones metafictivas en el interior de la ficción. Aún cuando el ejemplo no sea explícito, el personaje-lector

está *interpretando* como relato el segundo nivel diegético del relato. Somos nosotros, los lectores reales, quienes completamos, en este caso, la transducción metafictiva –en las otras novelas mencionadas a lo largo del capítulo ese ejercicio está realizado por personajes literarios–. Nosotros somos quienes advertimos el cruce de niveles diegéticos, ejercemos de personajes literarios en el cuento cortazariano que manifiesta la fuga del texto desde la ficción hacia la realidad. Recordemos que Assunta Polizzi sostenía que:

La metaficción provoca un abandono de la realidad fictiva por parte de la narración que declara, desde luego, su propia consistencia literaria. No se trata, paradójicamente, de un movimiento de acceso a la ficción, sino de una operación de salida de ella que, al mismo tiempo, mantiene al lector sumergido en la novela (1999: 21).

El mundo real, nuestro mundo, queda así condicionado por la lectura. Sin embargo, en el cruce de niveles diegéticos es posible que el cuestionamiento trascienda y transforme la lectura.

A continuación, estudiaremos dos relatos de Iban Zaldúa y Quim Monzó en los que versionan *La bella durmiente*. Si al estudiar el haiku, estudiábamos el género como architexto y en el caso de *Continuidad de los parques*, el metatexto, con los relatos de Zaldúa y Monzó estudiaremos el hipertexto, puesto que ambos relatos no podrían darse sin la presencia del texto previo.

IV.III.- *La bella durmiente*: dos versiones modernas: Iban Zaldúa y Quim Monzó

Los escritores de cuentos contemporáneos han tenido que buscar nuevos materiales de composición. Tal y como indica Ortega y Gasset a propósito de la nueva literatura en *La deshumanización del arte*, la mirada del artista se ha detenido en el cristal de la ficción¹²⁷; esto es: haciendo de la metaficción su mejor herramienta para la construcción de los relatos. Esto no es algo novedoso: Borges (2003: 205-216) era un

¹²⁷ Parafraseando la conocida reflexión de Ortega y Gasset (2006: 17): «Se trata de una cuestión de óptica sumamente sencilla. Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes». El vidrio es metáfora, obviamente, del arte moderno.

especialista de esto, como demuestra un relato como *El sur*, que guardaba relaciones con el *Martín Fierro* de José Hernández (2007) y ha sido perfectamente estudiado: Bolaño, por ejemplo, hizo su propia versión del relato de Borges en el relato *El gaucha insufrible* (2004) que da nombre al conjunto de cuentos.

Si se me permite la expresión, la temática de los relatos contemporáneos se ha banalizado en el sentido de que para el juego metatextual no es preciso emplear elementos de la alta cultura¹²⁸. En este sentido, los dos –o tres– ejemplos de este excursus dan buena cuenta de ello. Se trata de reelaboraciones de *La bella durmiente* (Perrault, 2008: 17-29; 2010: 109-119; Basile, 2006: 431-434).

Tanto Zaldua como Monzó confían en que el lector conozca el relato. No se trata de volver a escribir la historia que todos conocemos, sino de introducir un elemento disruptivo que rompa la continuidad de la trama o de los personajes. En este sentido, la lectura de un texto clásico –y conocido– se interrumpe como si una piedra fuera lanzada al agua, modificando cada uno de los aspectos, incluidos el referente –el texto ficcional previo– que se abre a nuevas lecturas e interpretaciones. De hecho, este tipo de relatos apelan, como ya se ha dicho, a nuestro conocimiento de la trama para sugerir y defraudar, en un sentido, e innovar, en el otro. Esto, evidentemente, se logra mediante artificios disímiles, como los que veremos a continuación.

En el caso de Zaldua (2005: 25-29), la historia de la bella durmiente es relatada por completo. El título –paratexto del relato– nos da la clave semiótica de lectura: *Una historia económica* y en este sentido se desarrollará el cuento.

La primera línea: «Érase una vez, en un reino muy lejano, un rey y una reina que veían pasar los días con gran tristeza porque no lograban tener descendencia» (Zaldua, 2005: 27) remite al carácter tradicional –y oral– de este tipo de relatos con la conocida fórmula «érase una vez». A la vez, el lector no dejara de apreciar el respeto hacia el referente, el texto original de Perrault, Basile y los Hermanos Grimm, en la que los monarcas no conseguían tener hijos. El narrador nos ha situado, desde el título, en una perspectiva de transformación del argumento del relato y, sin embargo, el comienzo promete mantener la coherencia en relación con el texto referenciado. Como en las versiones recogidas por Perrault y los hermanos Grimm, los padres dan una gran fiesta, invitan a todas las hadas –mujeres sabias en el caso de los hermanos Grimm– para que

¹²⁸ Cfr. Capítulo VI; VII y VIII.

le regalen unos dones. Como no podía ser de otra manera, un hada ofendida que no había sido invitada –antihéroe– profetiza que «Al cumplir los dieciséis años se clavará en el dedo el huso de una rueca y morirá» (Zaldua, 2005: 27); y, como en la versión clásica del relato, un hada corrige el encantamiento a través de sus palabras: «No morirá; la princesa se quedará dormida durante varios años y el beso de amor de un príncipe la despertará» (Zaldua, 2005: 27). Cabe destacar el uso perlocutivo o con valor normativo de estas sentencias: el poder de la palabra sobre la realidad del relato es terrible y no es puesto en duda. Tanto en las versiones de los hermanos Grimm y Perrault, como en la de Zaldua, el rey toma cartas en el asunto: «quiso proteger a su hija de la desgracia y publicó un edicto ordenando la destrucción de todas y cada una de las ruecas que hubiera en el reino» (Zaldua, 2005: 27). Aquí comienzan las diferencias: en el cuento de Zaldua se mezclan ahora dos realidades: la realidad textual del relato que es referente y la del paratexto del título. Dos historias que van a mezclar sus aguas dando como resultado un relato totalmente nuevo donde el conflicto ya no es tanto entre el héroe y el antihéroe, como sucedía en este tipo de narración tradicional, sino entre una realidad ficcional –la previa– y otra –la nueva–, como dos ríos que no llegan a mezclar sus aguas.

Las reacciones del pueblo en el caso de los relatos de Perrault y los hermanos Grimm no son relevantes o no aparecen: en estas narraciones el pueblo se comporta de acuerdo a las voluntades de sus monarcas, para bien y para mal, sin conciencia de ninguna clase. Ahora bien, esto no es así en el caso de Zaldua:

Las protestas de los gremios de los hilanderos, de los tejedores, de los pelaires y de las guildas de mercaderes fueron infructuosas: quien conservara una rueca perdería la cabeza, y sólo quien voluntariamente entregara las suyas podría acceder a la compensación monetaria prometida por la corona (2005: 27).

¿A qué nos recuerda esto? Tal vez a las políticas de la Unión Europea en el abandono de ciertas prácticas agrarias y ganaderas: se produce, pues, el primer choque entre los dos niveles ficcionales del relato. En el siguiente párrafo esto se pone de manifiesto: «Las consecuencias de la medida se dejaron sentir inmediatamente: mientras la princesa crecía alegre y feliz, la pañería del reino, famosa en toda la cristiandad, se sumió en una gran decadencia» (Zaldua, 2005: 27-28). Le sigue, por lo tanto, la ruina económica de la ciudad: a la caída de la producción de lino, algodón y lana, le sigue la importación de estos productos, con el consiguiente encarecimiento de los paños del

reino. En definitiva, «Tras la práctica desaparición del oficio de hilanderos, los telares fueron parándose uno a uno; los productos extranjeros, más baratos, invadieron el país, y el paro y la mendicidad crecieron sin tasa en las ciudades» (Zaldua, 2005: 28). Las consecuencias de esto, mientras la princesa sigue creciendo alegre y feliz, se siguen desarrollando: los ingresos de la hacienda caen, las ayudas a los diferentes artesanos se incrementan, «conforme a lo que magnánimamente había prometido el rey», «vaciaron en poco tiempo las arcas reales». Las consecuencias derivadas de estos actos, como cualquier país intervenido por el Fondo Monetario Internacional, son las que siguen: «El estado tuvo que recurrir a préstamos y asientos de los grandes banqueros de Génova, Augsburgo y Amberes, pero eso no hizo sino que agravar el desequilibrio financiero del reino»; como aval para el pago de los intereses «tuvo que recurrirse a la exportación masiva de lana, mineral y otras primeras materias, aumentando la dependencia del exterior de la economía nacional, aumentando la dependencia exterior de la economía nacional» (Zaldua, 2005: 28); a consecuencia de lo cual «se suspendieron todos los subsidios concedidos a todos los afectados por la orden de destruir las ruecas». Y, como no podía ser de otra manera, siguiendo la lógica causal-efectiva del relato: «a la mañana siguiente estalló una revuelta en el distrito de los menestrales de la capital, la primera de las muchas que prenderían en los siguientes años» (Zaldua, 2005: 28).

Entre tanto, el desarrollo de la princesa sigue siendo alegre y feliz. Pero las aguas de los dos niveles metaficcionales se cruzan para servir a los propósitos del texto original: el rey debe ausentarse «Para aplastar un alboroto en alguna región del reino» y la joven «decidió explorar un ala del palacio que no conocía». Obviamente, encuentra a «una anciana sorda que no sabía nada de la prohibición del rey, sentada frente a una extraña máquina que no reconoció» (Zaldua, 2005: 29). En este punto, la versión de los hermanos Grimm duda de la inocencia –o culpabilidad– de la anciana –en Perrault es manifiestamente inocente–. Como la princesa nunca había visto una rueca, «la tocó, se pinchó en un dedo con un extremo del huso y cayó al suelo profundamente dormida» (Zaldua, 2005: 29). Se cumplió, así, la profecía del hada anciana.

Por lo que, como en todo cuento tradicional, debe aparecer el ayudante del héroe: que no es otra que el hada que prometió hacer dormir a todos para evitar la soledad de la princesa, y acudió «con la intención de encantar y adormecer a todo el reino, para así, al romperse la maldición, la princesa encontrara todo tal y como lo había dejado» (Zaldua, 2005: 29). Sin embargo, las dos realidades del relato vuelven a

enfrentarse: contra la intención del hada, «los representantes del Fondo Monetario Internacional y la junta de acreedores del estado no podían admitir, en aquella situación, que la actividad económica del reino se detuviera ni siquiera por un instante y ordenaron deportar al hada» (Zaldua, 2005: 29). Y, de hecho, actuaron construyendo «una excelente atracción turística» con la Bella Durmiente como reclamo. Sin embargo, «los ingresos de dicho parque tampoco fueron suficientes para disminuir el monto de la deuda externa del reino. Lo cierto es que ocurrió justamente lo contrario» (Zaldua, 2005: 29). Zaldua transforma en este instante del relato al narrador: de ser un narrador en tercera persona pasa a convertirse en un narrador testigo, que además ha visitado el país, sin duda con el fin de otorgar verosimilitud al mismo y terminar de confundir los dos planos ficcionales del cuento. Incluso el cierre del relato continúa enfrentando las dos realidades opuestas desde el título: «La Bella Durmiente sigue esperando el beso de amor de un príncipe. Pero no parece que haya en el mundo nadie que sueñe con convertirse en rey consorte de un país tan en decadencia como este» (Zaldua, 2005: 29).

La versión de Quim Monzó (2005: 115-116) es razonablemente más breve. Se apoya en la versión que todos conocemos de *La Bella Durmiente del bosque* y sitúa la acción en el final del relato popular. Utilizando el estilo indirecto libre, sigue los pensamientos del príncipe en el momento en el que va a dar un beso a la princesa para despertarla: «Consciente de su papel en la historia, el caballero la besa con dulzura» (Monzó, 2005: 115). La princesa vuelve a la vida, mientras el caballero:

No lamenta nada tener que casarse con ella, como estipula la tradición. Es más, ya se ve casado, siempre junto a ella, compartiéndolo todo, teniendo un primer hijo, luego una nena y por fin otro niño. Vivirán una vida feliz y envejecerán juntos (Monzó, 2005: 115-116).

Es decir, se adivina el final posterior al cuento. Pero la perversidad del narrador no tiene límites, y, mientras el caballero ayuda a la muchacha a levantarse:

Se da cuenta de que –unos veinte o treinta metros más allá, antes de que el claro dé paso al bosque– hay otra muchacha dormida, tan bella como la que acaba de despertar, igualmente acostada en una litera de ramas de roble y rodeada de flores de todos los colores» (Monzó, 2005: 116).

La individualidad de la princesa, por lo tanto, se pone en tela de juicio en el final del relato; el caballero, que, según las palabras del narrador, no ha dudado de su papel en la

historia, puede ahora hacerlo sin ninguna clase de pudor. ¿Habrá despertado a la princesa adecuada? ¿Es él igual de individual, o ha perdido su identidad en pos de una identidad genérica, arquetípica, que es lo que insinúa el relato? ¿Se trata, el cuento, de una metáfora de la lectura en la que la historia vuelve a repetirse con ligeras alternativas? ¿O, más bien, según el gusto de su autor, una metáfora de los amores, nunca definitivos, nunca para siempre, pues cuando el caballero podría alcanzar su final feliz, se le presenta la ocasión de rescatar a otra princesa y tener otro final diferente? No lo sabemos porque el final es abierto y se abre a todo tipo de interpretaciones.

Sin embargo, este tipo de finales cíclicos o engañosos –por llamarlo de alguna manera– son habituales en Monzó. En el mismo libro, hay otro relato titulado *La micología* (Monzó, 2005: 106-109) en el que un setero se encuentra con un duende que le da un plazo de cinco minutos para pedir un deseo. Entre su incredulidad «Eso sólo pasa en los cuentos» (Monzó, 2005: 107) y las dudas, el plazo acaba. Y el setero, como todos hemos pensado al leer este tipo de historias, dice: «Quiero otro gnomo como tú» (Monzó, 2005: 109). Y el deseo se cumple. Pero «Han empezado a pasar los cinco nuevos minutos para decidir qué quiere. Sabe que si no le alcanzan le queda la posibilidad de pedir un nuevo gnomo igual a éste, pero eso no lo libra de la angustia» (Monzó, 2005: 109). Por lo que se aproxima a otro final cíclico, a un bucle de gnomos presentándose y plazos de cinco minutos. En este cuento, como en el de Zaldua, dos realidades ficcionales opuestas chocan. De ese impacto surge el relato y la experiencia lectora. En el caso de *La bella Durmiente* de Monzó, el problema está en la recursividad: un elemento añadido, fuera de plano, hace que el cuento pueda reproducirse también indefinidamente, hace dudosos el carácter y la predestinación del relato tradicional.

En todo caso, tanto Zaldua como Monzó se comportan como intérpretes-mediadores. Han recibido el cuento de *La Bella Durmiente*, bien en su versión literaria, más o menos infantil y más o menos adaptada, o bien en su versión cinematográfica. Han encontrado elementos que pueden oponerse a la lógica del relato tradicional, pero, en sus textos, han decidido mantener –siquiera parcialmente– la lógica causal-efectiva del relato tradicional poniéndola frente a una lógica causal-efectiva de otro tipo de relatos y discursos, apelando a los conocimientos del lector de las estructuras de los relatos tradicionales. Como resultado de esto, en la experiencia lectora, el receptor asiste

y participa del diálogo¹²⁹ entre las tradiciones presentes en el texto: reconoce los elementos estrictamente tradicionales y los elementos perturbadores, transformadores de la tradición. La visión que tenía de los cuentos tradicionales ha sido, definitivamente, transformada.

* * *

Como hemos visto, la teoría de la transducción literaria puede absorber los estudios y hallazgos de la intertextualidad y la transtextualidad, además puede agregar el componente interpretativo vinculado a toda lectura y asegurar la posibilidad del estudio de la continuidad dialógica al incluir las cadenas de transmisión. Hemos visto cómo pueden determinarse algunas de las relaciones entre textos –incluso dentro del mismo texto–. Veamos ahora las posibles vinculaciones de los autores.

¹²⁹ Cfr. Capítulo I, III, VII y VIII.

V.- La ansiedad de la influencia

En este capítulo, analizaremos las posibles relaciones a entablar entre la teoría de la transducción literaria y *the anxiety of influence*¹³⁰, de Harold Bloom. La importancia de la ansiedad de la influencia como forma de relación dialógica entre diferentes textos ha sido explicitado por Albaladejo (1998: 40). Chavarría Vargas (2011: 66-67) también dedica unas páginas a relacionar los estudios de Bloom con la dialogía bajtiniana; y el propio Doležel indica, a propósito de la influencia que: «La noción de influencia es estrictamente unidireccional, designa la irradiación de los textos cronológicamente precedentes sobre los textos siguientes» (1999: 281), cuando en realidad esta relación tiene un carácter al menos bidireccional¹³¹. De todos modos, la ansiedad de la influencia se funda, como veremos, en el equívoco poético, un tipo de lectura forzada que puede asemejarse a la noción de intérprete-mediador que hemos trabajado. Una vez realizado el excursus a través de la terminología de Bloom emplea para definir los diferentes tipos de influencia, estudiaremos la posible influencia de Cernuda en la poesía de Brines y los diferentes estudios críticos realizados a propósito de la tragedia *El otro* de Miguel de Unamuno.

En el seno de la investigación de las relaciones entre obras literarias, el libro de Harold Bloom que nos ocupa es fundamental, aunque más que relacionar los textos literarios de los poetas a los que se refiere, el crítico norteamericano establece una dialéctica generacional en la que los autores posteriores dan una respuesta –en términos de creación poética– a los poetas que les preceden. Evidentemente, el autor del *Canon Occidental* (Bloom, 2005) tiene muy claras las jerarquías de los poetas que trata, de modo que la historia de la poesía se confunde con la historia de la influencia en la poesía:

La historia poética, según el argumento de este libro, sería indistinguible de la influencia poética, pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos (Bloom, 2009: 55).

Así pues, a través de una terminología proveniente de la psicocrítica y con un carácter absolutamente batallador, Harold Bloom sienta las bases de la influencia poética, tal y como él mismo la concibe. Desde el principio, el crítico estadounidense distingue entre *poetas fuertes* y *poetas débiles*. Llama la atención, sin embargo, la

¹³⁰ La ansiedad de la influencia.

¹³¹ Cfr. Capítulo VIII.

utilización del término malinterpretación o equívoco poético¹³². Sin entrar a hacer valoraciones morales, podemos afirmar que con leer en lugar de malinterpretación o equívoco poético, interpretación, simplemente, podremos incluir sin demasiados problemas los postulados de Bloom en el seno de la teoría de la transducción literaria. Desde el principio, y aunque sea de soslayo la última cita es prueba de ello, Harold Bloom establece una lucha agonística entre los poetas «Las ansiedades de la influencia están inmersas en las bases agonísticas de toda la literatura de imaginación» (Bloom, 2009: 27), –sobre todo del Romanticismo y posteriores¹³³– en la que la escritura del poeta posterior es consecuencia de una lectura errónea e interesada del poeta previo, del poeta elegido como precursor, con el fin de generar un espacio poético propio. Bloom iguala la actividad crítica con la creativa e identifica en los procesos de recepción la posibilidad de la creación: «Como la crítica, que es una parte de la literatura o no es nada en absoluto, la gran escritura se produce siempre mediante una fuerte (o débil) malinterpretación de la escritura previa» (Bloom, 2009: 22). La literatura y la crítica, que comparten al menos algunos de sus mundos, se nutren, efectivamente, de ellas mismas. Esto es algo que en el presente trabajo de investigación se pretende hacer patente. La interpretación de los textos puede generar textos, lo que no tiene por qué significar en último extremo que exista una relación de dependencia tan fuerte que un texto en el que se halle interpretado otro no pueda darse sin el primero, sino, más bien, en si la relación de ambos, histórica y culturalmente, es de interdependencia. Sea a través de una “malinterpretación” con el componente moral añadido o sin él, lo cierto es que leer implica necesariamente interpretar y esto, a veces, se traduce en escritura.

¹³² Equívoco poético, traducción de *misreading* viene del lenguaje jurídico y significa ocultación de un crimen o negligencia, extraído del soneto 78 de Shakespeare, que traslado directamente del libro de Harold Bloom (2009: 87) en la traducción que allí aparece en la edición española:

Adiós, eres demasiado caro para que te posea,
Y demasiado bien conoces tu valor;
El título de tu valía te permite liberarte;
Mis vínculos contigo se han deshecho.
Pues ¿cómo, sino por tu gusto, te he retenido,
Y dónde está mi merecimiento por esas riquezas?
La causa de ese hermoso don falta en mí
Y por ello mis derechos se desvían.
Tú te has dado a ti mismo, sin conocer tu valía,
O confundiéndonos conmigo, a quien te diste,
Así que tu gran don, que crece por equívoco,
Se restituye al pensarlo mejor.
Te he tenido como un sueño adulator:
Un rey mientras dormía pero no al despertar.

¹³³ Aunque hace alguna mención, como no podía ser menos a Shakespeare y Marlowe, principalmente se centra en Keats, Yeats, Emerson; es decir, poetas fundamentalmente del paradigma Romántico.

Definitivamente, y en palabras de Bloom «Este breve libro ofrece una teoría de la poesía mediante una descripción de la influencia poética, o la historia de las relaciones intrapoéticas» (2009: 55). Extendamos, como los griegos, el manto de la poesía hacia los demás géneros y encontraremos plenamente justificado la inclusión de este apartado en el trabajo. Considerando, desde luego, que en el caso de la investigación de Bloom no se trata tanto de las relaciones intertextuales como de las relaciones entre las personalidades de los autores de las obras literarias con respecto a otros autores. A pesar del escollo que esto puede suponer, no se trata más que de las lecturas de unos poetas a otros, que generan el “equivoco poético”, la mala interpretación o la interpretación fuerte. Las palabras de Harold Bloom definirán mejor la idea central de su libro:

Lo que más importa (y constituye el punto central de este libro) es que la ansiedad de la influencia *es el resultado de* un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré “equivoco poético”. Lo que los escritores pueden experimentar como ansiedad, y lo que sus obras están obligadas a manifestar, son la consecuencia del equivoco poético antes que su causa. La malinterpretación fuerte sucede primero; ha de haber un profundo acto de lectura que es una especie de enamoramiento de la obra literaria. Probablemente esa lectura será idiosincrásica y casi seguro ambivalente, aunque la ambivalencia esté velada (Bloom, 2009: 25-26).

La ansiedad de la influencia es el resultado de una lectura atenta, como vimos definiendo la figura del intérprete-mediador con las funciones interpretativas de Betti y de Dámaso Alonso. La diferencia sustancial es que Harold Bloom llama a la interpretación “malinterpretación”, “equivoco poético”, a lo que nosotros llamamos interpretación transitiva en función reproductiva o representativa. Por otro lado, una vez expuestas las funciones del intérprete-mediador, parece lógico y evidente que la recepción de los textos que se van a interpretar se dé primero, es decir, que sean consecuencia antes que su causa. La lectura de textos, la recepción, posibilitan que una voz surja donde antes había silencio:

Los muertos podrán regresar o no, pero su voz revive, paradójicamente nunca por una mera imitación, sino en la malinterpretación agonística que sólo los más dotados de sus sucesores llevarán a cabo sobre sus poderosos precursores (Bloom, 2009: 26).

La “malinterpretación agonística” no es otra que la lucha del “poeta tardío”, en la terminología que utiliza Bloom, frente al poeta fuerte o precursor. Implica una lectura atenta del poeta-padre, a la vez que la transducción literaria: es la escritura que surge de

la interpretación. Una vez más, Bloom se decanta por metáforas e imágenes relativamente violentas en torno al hecho de la influencia. Hay que resaltar el hecho de que tras la cortina de humo del lenguaje psicologista y perteneciente al paradigma de la evolución de las especies –“sólo los más dotados de sus sucesores”–, Bloom establece una dialéctica entre autores fuertes y débiles, entre poetas influyentes y poetas influenciados, intérpretes e interpretados, en una lucha constante por la supremacía, que puede resumirse de la siguiente manera en palabras de su autor:

Demasiado intoxicado por los grandes poetas románticos cuando escribí *La ansiedad de la influencia*, traté de limitar el fenómeno del equívoco creativo a los escritores posteriores a la Ilustración, un falso énfasis que corregí en *Un mapa de la malinterpretación* y en libros posteriores. La ironía de una época no puede ser la ironía de otra, pero las ansiedades de la influencia están inmersas en las bases agonísticas de toda la literatura de imaginación. El *agon* o la lucha por la supremacía estética era ostensible en la antigua literatura griega, pero ésta ha sido una diferencia de grado más que de clase entre las distintas culturas. La lucha de Platón con Homero es el *agon* central de la literatura occidental, pero hay muchas riñas rivales, hasta las partidas paródicas entre Hemingway y sus precursores y los seguidores de Hemingway con el maestro (Bloom, 2009: 27).

Desde la teoría de la transducción literaria, debemos leer *La ansiedad de la influencia* como un texto de naturaleza crítica que pone en relación a un creador con sus precursores, ofrece una lectura de las lecturas de ciertos poetas. En este libro, Bloom señala, sobre todo, el comportamiento, desde el punto de vista del contenido pero también formalmente, del intérprete-mediador con respecto a los que textos que transduce a través de sus propias creaciones poética. Introduce una dialéctica retrospectiva que cristaliza en la escritura de los poetas posteriores a través del equívoco poético o *misreading*.

Fundamentados los conceptos sobre los que se asienta la lectura de Bloom sobre la historia de las influencias poéticas, cataloga los diferentes tipos de malinterpretaciones poéticas a través de una serie de términos extraídos del acervo cultural occidental: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonización*, *askesis* y *apophrades*. Analicémoslos uno por uno:

1. *Clinamen*, que es propiamente la malinterpretación o equívoco poéticos. Tomo la palabra de Lucrecio, para quien significa una “desviación” de los átomos que hace posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía de su precursor al leer el poema de su precursor para ejecutar un *clinamen* en relación con él. Esto parece un movimiento de corrección en su poema, que implica que el poema

precursor ascendió con exactitud hasta cierto punto, pero luego tuvo que desviarse, precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema (Bloom, 2009: 63).

El *clinamen* plantea ciertos problemas en relación a la teoría de la transducción literaria, fundamentados en que creemos que en toda lectura hay una interpretación, necesariamente, que se prolongue en creación literaria. Esta interpretación no tiene por qué ser necesariamente mejor o peor en términos estrictos¹³⁴, mientras esté justificada por el texto interpretado, estará justificada. Lo que tratamos de señalar es que Bloom parece concebir una única posibilidad de lectura de los textos –la suya–, y, evidentemente, esto plantea sus problemas cuando se trata de analizar las diferentes interpretaciones que unos poetas hacen de otros. *Clinamen* es la lectura que un poeta epigonal hace de un poeta precursor¹³⁵, en la que le sigue hasta cierto punto para desviarse en un momento dado hacia la creación propia. «Incluso los poetas más fuertes fueron débiles al principio, pues empezaron como Adanes prospectivos, no como Satanes retrospectivos»¹³⁶ (Bloom, 2009: 71), nos dice Bloom, lo que implica una suerte de influencia en la creación temprana, dada la referencia genética, el origen que va hacia adelante. «Cuando un poeta potencial descubre por primera vez (o es descubierto por) la dialéctica de la influencia, descubre en primer lugar que la poesía es tanto exterior como interior» (Bloom, 2009: 73), es decir, un poeta bien puede descubrirse en la poesía de otro, desde la poesía de otro o encontrar en la propia lo que le admira de la ajena.

Demos, entonces, el salto dialéctico: la mayoría de las supuestas interpretaciones exactas de la poesía son algo peor que una confusión; tal vez sólo sean malinterpretaciones más o menos creativas o interesantes, pues ¿no es toda lectura necesariamente un *clinamen*? (Bloom, 2009: 85).

El *clinamen* es el concepto central de la teoría de la Influencia Poética de Bloom, pues es el elemento que señala la lectura personal y única que cada autor hace de sus precursores. Aparece identificado con “toda lectura”, lo que lo liga de forma insoluble a

¹³⁴ De hecho, Eco (2009b: 61-62) señala: «En Tratado de semiótica general, Lector in fabula y Semiótica y filosofía del lenguaje he venido articulando la idea peirceana de semiosis ilimitada. Pero la idea de semiosis ilimitada no nos lleva a la conclusión de que la interpretación no tenga ningún criterio (como característica fundamental de la semiosis) es potencialmente ilimitada no significa decir que la interpretación no tenga objeto, que sea un fin en sí misma. Decir que un texto potencialmente no tiene fin no significa que ningún acto de interpretación pueda tener un final feliz».

¹³⁵ Cfr. Capítulo VIII. Según Borges, cada poeta crea –engendra– a sus precursores. No hay más que consultar los materiales de su *biblioteca de Babel*. O, en esta línea, la frase de Kierkegaard, cuyo origen se ha trasapelado: Quien desea trabajar engendra a su padre.

¹³⁶ Según Bloom (2007) todos los seres humanos somos ángeles caídos, expulsados del paraíso, esencialmente los poetas.

la interpretación-mediación de la que habla Tomás Albaladejo (1998). Está presente, de algún modo, en todos los demás, dado que antes de que se muestre una actitud diferente para con un precursor, primero hay que leerlo, seguirlo en la creación. Después, vendrá lo demás.

El siguiente término propuesto por Bloom es:

2. Tessera, que es la compleción y antítesis. No tomo las palabras de la confección de mosaicos, donde aún se usa, sino de los antiguos cultos históricos, donde significa una prenda de reconocimiento, el fragmento de una pequeña jarra con el que los demás fragmentos reconstituirían la vasija. Un poeta antitético “completa” a su precursor al leer el poema paterno conservando sus términos, pero dándoles otro sentido, como si el precursor no hubiera llegado suficientemente lejos (Bloom, 2009: 64).

La tessera –o compleción y antítesis– incorpora ciertos elementos del clinamen –“como si el precursor no hubiera llegado suficientemente lejos”–. El poeta lee a su precursor y trata de completarlo allí donde parece que se hacen evidentes las carencias o los límites que se impusieron en su obra, ya sea a través de una labor continuadora o contraria a la del poeta-padre. Parece que el texto del predecesor dijera: «Sé como yo, pero distinto a mí» (Bloom, 2009: 113), y esto es lo que se busca a través del “equivoco poético”, de la malinterpretación.

Incluso el sueño es un mensaje o una traducción, y por ello una especie de comunicación, pero un poema es una comunicación deliberadamente retorcida, vuelta al revés. Es una *traducción equívoca* de sus precursores. A pesar de todos los esfuerzos, será una díada, y no una mónada, pero una díada en rebelión contra el horror de la comunicación unidireccional, es decir, de la fantasía del doble lazo de luchar con los muertos poderosos (Bloom, 2009: 114).

Tenemos aquí “la díada en rebelión contra el horror de la comunicación unidireccional”, la reacción dialéctica del poeta frente a su precursor. Cabe pensar, de momento, si la actitud del “poeta-hijo” –por seguir con la terminología de Bloom– con respecto al “poeta-padre” es un intento de transformar la obra del predecesor, en un sentido ulterior, a través de la interpretación; y, sobre todo, tal vez podamos preguntarnos si esto es posible.

El siguiente concepto de Bloom es la *Kenosis* o *repetición y discontinuidad*, que podría definirse de la siguiente manera: «La mayor parte de lo que llamamos poesía [...] es esa búsqueda del fuego, es decir, de la discontinuidad» (Bloom, 2009: 119). Partiendo

del *clinamen* o *equívoco poético*, la *kenosis* es la búsqueda del espacio poético propio del poeta posterior a través de la lectura de los textos del poeta-padre, repitiendo la voz del precursor –caso de los poetas epigonales de un movimiento– o eligiendo romper la línea causal-efectiva de la influencia con el fin de encontrar creaciones originales: «El equívoco poético, históricamente saludable, es individualmente un pecado contra la continuidad, contra la única autoridad que importa, la propiedad o la prioridad de haber nombrado algo en primer lugar» (Bloom, 2009: 118). En la introducción, Bloom da una definición aproximada:

3. Kenosis, que es un recurso de ruptura parecido a los mecanismos de defensa que nuestra psique emplea contra la compulsión de repetición. La kenosis es, por tanto, un movimiento de discontinuidad respecto al precursor. Tomo la palabra de San Pablo, para quien significa lo la humillación o vaciamiento de Jesús por sí mismo, cuando acepta la reducción de la condición divina a la humana. El poeta tardío, que aparentemente se ha vaciado de su aflato, de su divinidad imaginativa, parece humillarse como si dejara de ser un poeta, pero este menoscabo se relaciona con el poema de menoscabo del precursor del que el precursor se ha vaciado también, de modo que el poema tardío de deflación no es tan absoluto como parece (Bloom, 2009: 64).

La kenosis, como recurso de ruptura, puede asociarse al cambio textual cuando se realiza un cambio en la generación literaria o un poeta busca la novedad a través de la diferencia con sus precursores, rompiendo aparentemente la continuidad literaria pero participando de los mismos motivos: «El prometeísmo, o la búsqueda de fuerza poética, se mueve entre las antinomias de lo arrojado –que es repetición– y la extravagancia (Verstiegenheit binswangeriana o locura poética o auténtico Error)» (Bloom, 2009: 119).

La *demonización* o *lo contrasublime* es la siguiente propuesta de Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia*. Resuena el texto atribuido a Demetrio titulado *Sobre lo sublime* en todo momento. De hecho, este tipo de angustia de la influencia se produce por oposición a lo sublime anterior referida «No a la dialéctica entre el arte y la sociedad, sino a la dialéctica entre el arte y el arte» (Bloom, 2009: 138), aunque esto es algo que puede decirse de todos los tipos de ansiedad de la influencia.

4. Demonización, o movimiento hacia una Contrasublimación personalizada, en reacción a lo Sublime precursor. Tomo el término del uso general neoplatónico, en el que un ser intermedio, ni divino ni humano, entra en el adepto para ayudarlo. El poeta tardío se abre a lo que cree que es un poder en el poema paterno que no pertenece propiamente al padre, sino a una categoría del ser que está más allá del precursor. Lo hace, en su poema, situando su relación con el poema

paterno de modo que generalice el carácter único de la obra anterior (Bloom, 2009: 64).

La naturaleza de la definición del concepto –por oposición a lo Sublime– se produce porque: «“Lo demoniaco”, en los poetas, no puede distinguirse de la ansiedad de la influencia, y ésta es, ay, una verdadera identidad y no una similitud» (Bloom, 2009: 141). Relacionando el concepto con la transducción, la demonización es la reacción de los poetas posteriores frente a la potencia creadora de los poetas-padre.

«Una filosofía de la composición (no de la psicogénesis) es necesariamente una genealogía de la imaginación, un estudio de la única culpa que importa a un poeta, la culpa de la deuda» (Bloom, 2009: 153). Esta deuda respecto de los precursores es la que los poetas han de purgar en la terminología Bloomiana. De ahí la siguiente propuesta:

5. Ascesis, o movimiento de autopurgación que procura un estado de soledad. Tomo el término, general como es, de la práctica particular de los chamanes presocrático como Empédocles. El poeta tardío no se somete, como en la kenosis, a un movimiento revisionario de vaciamiento, sino de reducción; entrega parte de su dotación humana e imaginativa para separarse de los demás, incluyendo al precursor, y lo hace en su poema situándose en relación con el poema paterno de modo que el poema se someta también a una ascesis. La dotación del precursor queda también truncada (Bloom, 2009: 64).

Ascesis o purgación y solipsismo es un movimiento reductivo del poeta tardío respecto del poeta previo –siempre cronológicamente–. En la *ascesis*, el poeta se somete reduciendo su creación frente al poema –obra– del poeta previo. La relación de dependencia es fuerte. El poeta tardío esperaba encontrar un espacio propio: la *askesis* da cuenta de que eso ya no es posible, es el futuro de lo que no ha llegado a ser:

Revisar a un precursor es mentir, no contra el ser, sino contra el tiempo, y la *askesis* es peculiarmente una mentira contra la verdad del tiempo, el tiempo en que el efebo esperaba alcanzar una autonomía ya mancillada por el tiempo, ajada por la otredad (Bloom, 2009: 166).

Esto es, el poeta reduce sus posibilidades estilísticas y estéticas con el fin de encontrar un espacio propio, tanto en relación con el poeta precursor como consigo mismo, consciente del tiempo transcurrido.

Bloom propone un último término, el *apophrades* o *retorno de los muertos*. En este caso, se trata de una celebración del poeta de sus primeros poemas, de su acceso a la poesía, a la palabra, y, por lo tanto, de sus primeras lecturas –e influencias–. Bloom lo desarrolla del siguiente modo:

El *apophrades*, en manos de una imaginación capaz, del poeta fuerte que ha persistido en su fuerza, se convierte no tanto en un retorno de los muertos como en una celebración del regreso de la primera autoexaltación que hizo posible la poesía por vez primera (Bloom, 2009: 181).

6. Apophrades, o retorno de los muertos. Tomo la palabra de los funestos y desafortunados días atenienses en que los muertos volvían a habitar en las casas en las que habían vivido. El poeta tardío, en su fase final, consumido por una soledad imaginativa que casi es un solipsismo, mantiene su poema tan expuesto de nuevo a la obra de su precursor, que, al principio, podríamos creer que la rueda ha cerrado el círculo y que estamos de vuelta en el abrumado periodo de aprendizaje del poeta tardío, antes de que su fuerza empezara a afirmarse en las pautas revisionarias. Pero el poema se mantiene ahora expuesto al poema se mantiene ahora expuesto al precursor, para el que una vez estuvo expuesto, y el extraño efecto es que el logro del nuevo poema no nos da la impresión de que el precursor esté escribiéndolo, sino de que el poeta tardío haya escrito la obra característica del precursor (Bloom, 2009: 65).

En la “apophrades” el poeta deja de ser él mismo para retornar al aprendizaje del poeta previo, esto es, como si volviera a empezar a aprender a escribir. De este modo, es como si el poeta posterior hubiera suplantado la identidad del precursor y estuviera escribiendo las obras más importantes de éste.

Entre la confusión de términos empleados por Harold Bloom, de uso personalísimo, debemos conservar principalmente la idea del *clinamen*, puesto que en toda malinterpretación, o equívoco poético –acción del intérprete-mediador–, a partir del cual el poeta posterior desarrolla su actividad creativa. En función del tipo de producción, se entablaría una u otra de las relaciones propuestas por Harold Bloom.

Con el fin de concluir este excursus, debemos indicar que Bloom (2005: 21) encuentra que: «La angustia de las influencias cercena a los talentos más débiles, pero estimula al genio canónico». De modo que, en el fondo, el estudio de la angustia de las influencias es una defensa del canon que el propio Bloom defiende, y el centro de este es, para el crítico norteamericano, Shakespeare (Bloom, 2005: 55-86; 2011: 55-70). Este canon está evidentemente –por la formación y criterio de su principal promotor– desplazado hacia la literatura anglosajona aunque tiene pretensiones globalizantes. Sin embargo, la elaboración de un canon se hace absolutamente innecesaria si consideramos que la obra sólo sobrevive si está activamente presente en los procesos de interpretación-recepción, es decir, si posee fertilidad semiótica. Los textos leídos sobreviven, los que no, desaparecen. La defensa de Bloom de un determinado tipo de textos hace pensar en una suerte de padre platónico adoptivo que tiene la necesidad de

sostener a los textos literarios, aunque tal vez esto sea una respuesta a la sociedad contemporánea y sus valores culturales: el intelectual vive en crisis y el fin de la literatura siempre está próximo. La jerarquía de autores necesita ser defendida cuando deja de ser tenida en cuenta socialmente.

V.I.- Brines, lector de Cernuda

Las relaciones literarias entre Cernuda y Brines¹³⁷ han sido notadas por diversos autores, tales como García Cueto (2011), José Olivio Jiménez (1972) y por el propio Francisco Brines (2006), en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua Española, de tal modo que incluso título su discurso: *Unidad y cercanía personal en la poesía de Luis Cernuda*. En este discurso, que García Cueto extrañamente omite, Brines declara su biografía como lector de poesía: desde las primeras aproximaciones a Bécquer (Brines, 2006: 14), Rubén Darío (Brines, 2006: 14-15) y Juan Ramón Jiménez (Brines, 2006: 15), para llegar a Cernuda (Brines, 2006: 16 y ss.). Lo pertinente de este discurso de investidura es que en él Brines realiza una interpretación de la obra de Cernuda y, quizás sin ser consciente de ello, ofrece una de su propia obra, puesto que algunas de las características que propone para la poesía de Cernuda pueden perfectamente aplicársele a él, como veremos a continuación. Dentro de las categorías establecidas por Bloom, podríamos hablar de que en Brines se producen la *apophrades*, la *ascesis*, la *demonización*, y, evidentemente, el *clinamen*.

Brines hace referencia a los poemarios *Perfil del aire* (2006: 22) –vinculado por Brines a Juan Ramón Jiménez–, *Égloga, elegía y oda* (2006: 22) –una vuelta a la tradición clásica española, a Garcilaso–, *Un río, un amor* (2006: 23) –de influencia surrealista–, *Los placeres prohibidos* (2006: 24) –reivindicación de la homosexualidad–, *Donde habite el olvido* (2006: 24) –una relectura de Bécquer y un «nuevo Romanticismo»– e *Invocaciones* (2006: 24) –influencia de Hölderlin– de Luis Cernuda que conformarían, juntos, *La realidad y el deseo* (2006: 24-25)¹³⁸. El título de este

¹³⁷ Para una completa panorámica sobre la obra de Brines, es preciso acudir a Pujante (2004) y García Berrio (2003), así como a la introducción y prólogo de *Las Brasas* de Arlandis (2008). No es nuestra intención ofrecer una lectura de la obra completa de Brines, algo que, evidentemente, queda fuera de las posibilidades de esta reflexión por el espacio que se le dedica y la dificultad de la empresa, puesto que, como indica Pujante (2004:11): «No creo que se pueda entender la poesía de Francisco Brines (la razón de su existencia) sin considerarla en su totalidad».

¹³⁸ Nos interesa, a partir de ahora, no tanto lo que hay de verdad –o de mentira– en las afirmaciones de Brines, sino la percepción, la lectura que Brines ha realizado de Cernuda. Por esta razón no nos detendremos apenas –más que lo estrictamente necesario– en la poesía de Cernuda. De hecho, Dionisio Cañas (2007: 13-14) cita palabras de Cernuda en las que el poeta «expresaba “la profunda repugnancia”

poemario, que abarca todos los otros indicados previamente, se convierte en un elemento paratextual¹³⁹ de la poesía de Cernuda: el título nos da la clave semiótica de las tensiones que se producirán entre la realidad y el deseo, dos términos antitéticos en la poesía de Cernuda. Pero más allá de esto, resulta de especial importancia el hecho de que poemarios diferentes, con diferentes voces e influencias, como indica Brines, se reúnan bajo un mismo título unificador y que de hecho: «*La realidad y el deseo* será el título que convenga siempre, con el mismo acierto, a los libros que seguirá escribiendo» (Brines, 2006: 25). Es decir, corresponderá a este título servir de elemento unificador para todas las voces de la poesía de Cernuda. Pues bien, Brines toma esta estrategia unificadora de Cernuda para dar un título a su obra que pueda abarcar y servir de clave paratextual a todos sus poemarios:

Fue, en esto también, el primero entre nosotros que lo realizara. Y, a su semejanza, otros muchos le han seguido. Así lo llevó a cabo Carlos Bousoño, al reunir su obra completa y titularla *Primavera de la muerte*, que ya había sido con anterioridad título de uno de sus libros. Y así, al menos, lo intenté yo también cuando reuní mis libros en un volumen. Reparé en que los distintos títulos de los míos reflejaban una visión escondida que se repetía en todos ellos, y les busqué una formulación que a todos cobijara, y que también me ha servido con toda naturalidad para los que iría escribiendo posteriormente: *Ensayo de una despedida* (Brines, 2006: 25-26).

Así sucede con *Ensayo de una despedida* (2011), pero sus antologías poéticas –*Todos los rostros del pasado* (Brines, 2007), edición de Dionisio Cañas, y, más recientemente *Para quemar la noche* (Brines, 2010), edición de Francisco Bautista, exceptuando *Selección propia* (1984)– contienen un verso que quiere alzarse como representativo de toda la obra agrupada bajo su manto. De acuerdo a las palabras de Brines, *Ensayo de una despedida* (2011) remite a todos los títulos de los poemarios previos: *Las brasas* (1960), *Materia Narrativa inexacta* (1965), *Palabras a la oscuridad* (1966), *Aún no* (1971), *Insistencias en Luzbel* (1977), *El otoño de las rosas* (1986) y *La última costa* (1995), incluso a los *Poemas excluidos* (1985-2006). Una despedida sólo se

que le producía tener que analizar su poesía» y se declaraba no suficientemente consciente de su poética como para tener que analizarla. «Por esta razón, apoyarse en las entrevistas y declaraciones hechas por Brines sobre su obra, sólo aclaran quizá parcialmente su poética, aunque los datos que nos da sí arrojan luz sobre el trasfondo autobiográfico de sus poemas». Por lo que nuestra lectura del discurso de aceptación de la Real Academia de la Lengua Española puede, con esto, quedar justificada: si Brines reconoce a Cernuda como influencia, tal vez algunos rasgos que considera esenciales en la poesía de Cernuda puedan predicarse de su poesía. El propio Arlandis (2008: 30-34) considera el Discurso de Ingreso de Brines una muestra «De su lectura de la poesía de Cernuda y de cómo esta le impactó sobremanera» (Arlandis, 2008: 30), la cursiva es del autor.

¹³⁹ Cfr. Capítulo IV.

ha producido cuando se ha dicho adiós y es de verdad, lo que justifica el tono melancólico y nostálgico de la obra de Brines. En cuanto al ensayo, el valor polisémico de la palabra pueda hacer variar el significado de la proposición, haciendo que el significado circule entre práctica o entrenamiento de una despedida; experimento de una despedida; texto argumentativo de una despedida: probablemente el sentido se agote en los dos primeros. Sus poemas pueden leerse como una tentativa de despedida, pues en muchos de ellos hay un elemento ausente, o un adiós cercano –próximo o pasado–. De todos modos, esta manera de otorgar a toda la obra con un título significativo que dé unidad a diversos poemarios está tomado de Cernuda, tal y como Brines¹⁴⁰ indica.

Hay una reflexión en Brines en torno a la poesía de Cernuda a propósito de *Perfil del aire* que resulta pertinente, como veremos a continuación: «Y aquí se nos muestra cómo la poesía de radicación adolescente, y que canta desde sus propias circunstancias, requiere de una expresión consecuente con la transparencia sencilla de esa edad» (Brines, 2006: 27). Esta poesía de “radicación adolescente” se manifiesta con clara intención de sencillez, tanto en la temática como en el estilo. A propósito de la poesía de Juan Ramón Jiménez y la lectura de su *Segunda antología poética*, unas páginas antes, Brines había indicado:

Y si es un milagro ser gran poeta en la adolescencia, lo es mayor ser poeta mismo de la adolescencia. Para ser gran poeta, y así se le exige también al adolescente que lo es, hay que tener ya una voz definida, personalizada, enteramente reconocible; y tiene esta que expresar un mundo que emocione profundamente (2006: 15).

Después, citará los conocidos ejemplos de Rimbaud y Claudio Rodríguez, y al explicarlos, dirá lo siguiente:

Pero más raro todavía, y podría ello parecer paradójico, es encontrar el poeta adolescente con voz adolescente. Suele en esa edad faltar la voz, que se enuncia tópica o no suficientemente

¹⁴⁰ A propósito de esto, Pujante (2004: 14) razona que: «La creación poética como búsqueda de una identidad con decisivas repercusiones en el hombre poeta que la configura (identidad que se construye a lo largo de la obra total del poeta y que una vez asumida cierra el ciclo y hace innecesaria la continuación de dicha escritura) es la base sobre la que fundamentaremos cuanto se diga a continuación sobre el nacimiento, el desarrollo y la culminación del quehacer poético de Francisco Brines». De este modo, y como sugiere el poema que transcribiremos a continuación: «Así la identidad poéticamente inventada es en realidad el encuentro del sí-mismo» (Pujante, 2004: 14). También Arlandis (2008: 22) ha notado que: «Si la poesía de Brines tiene un rasgo que la hace especialmente atractiva es la profunda fidelidad que tiene consigo mismo, en su totalidad, y quizás esta intensidad tan concentrada sea un motivo que explique la selecta y reducida nómina de obras publicadas, como si la brevedad de su obra –como propiamente la de la vida– destilara gran parte de su belleza revelada». Dicho de otro modo, Arlandis (2008: 23-26) interpreta la poesía de Brines como un acceso al conocimiento y «un *punto de encuentro* entre lector, autor y circunstancia en términos orteguianos» (Arlandis, 2008: 23) –la cursiva es del autor–.

personalizada; mas cantar con voz ya propia, inconfundible, un mundo que exige la expresión de aquellos sentimientos y, por ser como son, con tanta sencillez, es una rareza aún mayor (Brines, 2006: 15).

El poeta adolescente debe cantar, tener una voz, que se transmita con cierta sencillez, y, a la vez, esta voz debe ser personal, “inconfundible”. Más que la referencia a una cierta poesía adolescente escrita por adolescente, Brines parece referirse a una poesía de características sencillas en cuanto a la expresión, combinada con la fuerza de una poesía única. Identifica estos valores en Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda: ambos representantes de su experiencia poética como lector. Pues bien, esta voz adolescente, de “transparencia sencilla”, puede vincularse con la idea del lenguaje sencillo en poesía defendida por Wordsworth¹⁴¹ (1999) en el *Prólogo a las Baladas Líricas* de Coleridge o en el ensayo *En defensa de la poesía* de Shelley (2002), una idea que lleva circulando en la poesía desde el siglo XIX y que, dada la filiación –por circunstancias vitales– de Brines y Cernuda con la poesía inglesa es más que comprensible. El adolescente es el ser humano en proceso de cambio y adaptación de la niñez a la edad adulta y, por lo tanto, también tiene que ajustar el lenguaje de modo que sirva a los propósitos del nuevo mundo en el que entra. Estas características se imponen en la mirada del adolescente que le hace percibir las cosas no absolutamente nuevas, como tal vez sucedería en el caso de un niño que aprende sus primeras palabras, sino como renovadas puesto que dado que el adolescente está en proceso de transición y cambio, y su mundo también. Esto otorga a las palabras del poeta adolescente diferentes características: en primer lugar, cierto extrañamiento que alcanza de inmediato un potente efecto lírico en el caso de que el estilo sea sencillo, transparente y personal –tal como indica Brines de Cernuda–. Este extrañamiento es producto del cambio, de la transformación antes mencionada: un abrir los ojos al mundo en el que el juego, las relaciones personales, los lugares visitados, la familia, la soledad son vistos de otro modo. En segundo lugar, se produce una gran

¹⁴¹ Arlandis (2008: 47) sitúa a Brines en una constelación de autores entre los que constan: Marcial, Heráclito, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Juan Gil-Albert, Luis Cernuda, Carlos Bousoño, Kavafis, Stegan George, Cocteau, Wordsworth, Coleridge, Yeats, Keats, Leopardo, Shakespeare, y otros. Sin embargo, el propio Arlandis (2008: 48) manifiesta que: «Su voz poética queda exenta de cualquier resquicio de *epigonismo* o de simple claco de otras poéticas. Brines ha forjado su propio estilo de tal manera que casi resulta una tarea poco acertada detenerse en exceso en las posibles influencias, sobre todo porque son los matices que aporta un poeta a ese vasto río de la tradición literaria aquello que realmente lo singulariza y lo identifica. Seguramente su sensibilidad lectora ha sido una de sus principales fuentes de creación» –la cursiva es del autor–. De modo que a la vez que se sitúa en una larga estirpe de creadores que se remonta a Heráclito y Marcial, se afirma su propio estilo y estamos totalmente de acuerdo. Sin embargo, lo que nos interesa en nuestra reflexión es la lectura que hace Brines de Cernuda, saber si puede extenderse a su quehacer poético.

melancolía y nostalgia por las certezas, por el mundo seguro del pasado. La realidad se tambalea: no hay adultos que medien entre el mundo y el poeta. Pero no se trata de una característica de la edad, sino de la mirada¹⁴² que se hace consciente del cambio entre la niñez y la edad adulta, que, de hecho, exige una gran capacidad de autoconocimiento y un regresar al pasado de los recuerdos para actualizarlos y, en definitiva, ser consciente del cambio, de la transformación, de las metamorfosis. Un ejemplo extraordinario de esto puede encontrarse en el poema *El mendigo* (Brines, 2011: 206-207)¹⁴³ de *Palabras a la oscuridad*:

EL MENDIGO

A Ángel González

Extraño, en esta noche, he recordado una borrada imagen. El mendigo de mi niñez, de rostro hirsuto, torna desde otro mundo su mirada dura.	
Llegaba al mediodía, y un gruñido de animal viejo le anunciaba. (Toda la casa estaba abierta, y el verano llegaba de la mar.) Andaba el niño con temor a la puerta, y en su mano depositaba una moneda. Era	5
hosca la voz, los ojos fríos de odio, y sentía un gran miedo al acercarme, la piedad disipada. Violenta la muerte me rondaba con su sombra.	10
Sólo después, al ver a los mayores hablar indiferentes, ya de vuelta, se serenaba el pecho. Me quedaba cerca de la ventana, y frente al mar recordaba las sombrías historias.	15
Esta noche, pasado tanto tiempo, su presencia terrible y misteriosa me ha desvelado el sueño. Ningún daño he sufrido de aquella voluntad, y el hombre ya habrá muerto, miserable como vivió. Aquellos años, otros	20
muchos mendigos iban por las casas del pueblo. Todos, sin venganza, yacen. Los extinguió el olvido. Vagas, rotas, surgen sus sombras; la memoria turba un reino frío y solitario y vasto.	25
Poderosos, ahora me devuelven la mísera limosna: la piedad	30

¹⁴² Arlandis (2008: 68-76) ha reflexionado a propósito de *la mirada del anciano* y sobre los esquemas de regreso (Arlandis, 2008: 56-67), aspectos ambos relevantes en la obra de Brines que pueden extenderse de *Las brasas* a otros poemarios.

¹⁴³ Reproduzco a continuación el poema. No es especialmente breve pero dado que no llega a 40 versos su inclusión facilitará profundamente su explicación.

que el hombre, cada día, necesita
para seguir viviendo. Y aquel miedo
que de niño sentí, remuerde ahora 35
mi vida, su fracaso: un anciano
me miraba con ojos inocentes.

El sentido con el que interpretamos la poesía adolescente de la que habla Brines al referirse a Cernuda y Juan Ramón Jiménez puede verse en este poema, como decíamos, si contrastamos la imagen del mendigo que se ofrece en el comienzo del poema –versos 2-4– con la imagen del mismo mendigo al final –versos 36-37– y en el desarrollo del mismo –versos 10-14–. Como puede apreciarse, la imagen del mendigo se transforma en la reflexión que desde el recuerdo se abre en la edad adulta de una experiencia de la niñez. Entendamos esto en clave metafórica, ya que hablamos de poesía. El adulto que vuelve sobre sus pasos con voluntad explicitadora, es decir, de desentrañar los posibles misterios y fantasmas –pues tal parece ser la aparición del mendigo– del pasado. Esta es una actitud fundamentalmente adolescente, que está abierto a la metamorfosis. Frente a esto, el adulto se encierra en una serie de verdades acomodaticias. Sólo en la adolescencia, en el camino a la edad adulta, se cuestiona la validez de los conocimientos de la niñez: es parte del aprendizaje, de un lento aprendizaje. Al hablar de *La realidad y el deseo*, Brines indica que:

La esencia de su poesía la constituye el conflicto que se establece entre esos dos términos, ya que el deseo, en muy contadas ocasiones logra el «acorde» con la realidad, que se muestra esquiva. Son los momentos en que el poeta alcanza «la eternidad en el tiempo» (2006: 25)¹⁴⁴.

Tal es el caso de Brines al enfrentar la realidad –o la cadena de múltiples realidades posibles– con el recuerdo y viceversa. Pero volvamos al poema:

Los versos 2 al 4 “El mendigo / de mi niñez, de rostro hirsuto, torna / desde otro mundo su mirada dura”. Este “otro mundo” no es otro que el pasado, la niñez. Todavía queda completar la descripción del mendigo con los versos 10 al 14: “Era / hosca la voz, los ojos fríos de odio, / y sentía un gran miedo al acercarme, / la piedad disipada. Violenta / la muerte me rondaba con su sombra”. La descripción del mendigo bien podría ser la de un monstruo infantil y popular, que asocia la belleza en la voz y en la mirada a la bondad. Por último, la verdad, gracias a la reflexión abierta, se desvela en los versos 34 al

¹⁴⁴ Arlandis (2008: 30-31) también encuentra relevante esta justificación del título de la obra de Cernuda «por los ecos que se intuyen en su propia obra» [de Brines] (Arlandis, 2008: 30).

37 del poema: “Y aquel miedo / que de niño sentí, remuerde ahora / mi vida, su fracaso: un anciano / me miraba con ojos inocente”. La estructura del poema es absolutamente circular: el mendigo ha llamado al recuerdo, la reflexión se ha hecho precisa y al acabar el poema se vuelve al punto de partida, esta vez con una reinterpretación de la realidad: el mendigo no era tenebroso ni malvado, sino que miraba “con ojos inocentes”. Obsérvese, además, la potencia de los encabalgamientos en los versos 2, 10, 13, 34, 35 y 36. Aunque el encabalgamiento¹⁴⁵ es una constante en la obra de Brines, así como en muchos otros poetas del siglo XX, en este caso la forma da la clave del contenido: cada uno de esos versos deja suspendido al mendigo o anciano –versos 2 y 36–. En los otros encabalgamientos –versos 10, 13, 34 y 35– se asienta la percepción de la voz poética sobre el anciano. La visión del anciano en el poema, de hecho, está mediada por la vivencia que tiene dos momentos experienciales. En el poema, la voz poética se desdobra entre el “yo” que recuerda y “niño” que vive la experiencia. A este respecto, Brines señala lo siguiente a propósito de Cernuda:

Estos abundantes poemas autobiográficos huyen, en la mayoría de las ocasiones, de una formulación subjetiva. Los poemas se objetivan por medio del «monólogo dramático», aprendido en Browning, y del uso constante de un «tú» y un «él» testaferreros. Ambos procedimientos hacen que desaparezca el «yo» inmediato, y el poeta puede hablar entonces con más libertad, e incluso impudicia, de sí mismo. La finalidad del monólogo dramático, nos dice Cernuda, era «la de proyectar mi experiencia emotiva sobre una situación o personaje históricos, para que así se objetivara mejor tanto dramática como poéticamente»; así, en «Lázaro» puede leerse, en la situación sobrevenida tras su resurrección, con la correspondiente desgana de la vida, la sobrevenida en Cernuda tras la guerra española. En «Quetzalcoatl», el anónimo conquistador español que nos habla nos dirá por su boca lo que España representaba para Cernuda entonces. No hay en él «la ambición de riqueza y poderío», sino «el afán de ver» (la curiosidad cernudiana del conocimiento). El hombre «está solo y pobre», aguardando «el fin sin temor y sin prisa» (ya sabemos cómo se podría llamar el anónimo narrador: Cernuda) (Brines, 2006: 28-29).

Resulta muy interesante que Brines se detenga a explicar las diferentes personas poéticas en la obra de Cernuda. Si volvemos sobre el poema previo, y nos detenemos en el verso 8 y siguientes: “Andaba el niño / con temor a la puerta, y en su mano / depositaba una moneda.” En estos versos se aprecia un cambio en la persona poética, que

¹⁴⁵ A propósito de los encabalgamientos, Arlandis indica que: «El encabalgamiento es, sin duda, uno de los elementos expresivos más identificativos de la poesía brinesiana, especialmente vinculados, en la significación, con el movimiento de la mirada, con la interpretación de los mensajes que sobrevienen a sus protagonistas líricos. Pero también porque permite al lector tomar la iniciativa del tempo de la lectura» (Arlandis, 2008: 46).

pasa de la primera a la tercera, tal y como indica Brines en relación a Cernuda: “uso constante de un ‘tú’ y ‘él’ testafierros” en los que se diluye el “yo”. Apreciamos la transición del poeta desde el “yo” que abre el poema hacia un “él” en el niño protagonista, que no tiene una identidad diferente del primero. Esto se aprecia mejor en los versos 15-20, donde se realiza una transición a la inversa: desde la tercera persona del niño a la primera del poema: “sólo después, al ver a los mayores / hablar indiferentes, ya de vuelta, / se serenaba el pecho. Me quedaba / cerca de la ventana, y frente al mar / recordaba las sombrías historias”. En cuanto al “tú” testafierro, se ve sustituido por un ellos: en el verso 24 se indica la posible muerte del mendigo, que viene acompañada, en los versos siguientes, de una descripción de un “ellos”, la clase de hombres a la que pertenece o más bien pertenecía el mendigo. El “tú” con el que se establece el diálogo no es otro que el lector, puesto que los otros “Todos, sin venganza, yacen. / Los extinguió el olvido”, como parece temer la voz poética del poema sobre sí misma. Brines puede así hacer como Cernuda, “y hablar sin impudicia de sí mismo”. No sabemos si las imágenes de este poema se inspiran en una circunstancia real o no, lo que es claro es que el mendigo no es una figura histórica relevante –o no, al menos, del tipo del Quetzalcoatl o Lázaro de Cernuda– por la que la estrategia de “proyectar la experiencia emotiva” con el fin de objetivar la situación tanto poética como dramáticamente se vuelve sobre sí misma y el poeta se describe mirándose a sí mismo. Es un cierto tipo de poesía de la experiencia, que, como tal, requiere de una defensa:

Los grandes poetas, por lo general, me entregaban en su obra una cosmovisión que, tanto por lo que se exponía en ella como por la envoltura de su voz, era enteramente personal, no intercambiable; pero si la voz representaba también al hombre, este no aparecía en su, digamos, carnalidad. Señalaré tres grandes poetas como ejemplo: Rilke, Eliot, Juan Ramón Jiménez. También puedo aportar en mi experiencia poetas en la línea señalada en Cernuda: Catulo, Kavafis. Debo añadir que una modalidad no es superior a otra; sólo son diferentes. Esta poesía, tan autobiográfica en su primer impulso, requiere de unos componentes anticonvencionales; y aun cuando otros distintos convengan con los de muchas personas, los recibiremos también con la misma sensación de verdad individual e irrenunciable. Siempre los emite una voz que se nos muestra independiente por un igual (Brines, 2006: 26).

Esta es, a buen seguro, una clave de Brines como lector. La apreciación de cada poeta por su propia voz “enteramente personal, no intercambiable” en la que el hombre no aparecía en su “carnalidad”. La poesía exige ese estilo adolescente o de poeta adolescente del que hablábamos al comienzo del ensayo, y cierta sencillez y claridad en

la expresión, así como la desaparición de la carnalidad del poeta, conservando, eso sí, una voz profundamente personal a través, precisamente, de elementos “anticonvencionales”: el “tú”, el “yo”, el “él” y “ellos” testaferreros tras los que se oculta el autor¹⁴⁶. Esta es, pues, una defensa de una cierta poesía de la experiencia. La distancia con respecto del niño se consigue a través de estas estrategias:

La objetivación se logra también, como dije, desde un «tú» y un «él» que ejercen de testaferreros. Así en «Un contemporáneo»: un autorretrato psicológico y moral, escrito desde la tercera persona. Un retrato desabrido, como si deseara verse zaherido, pero sabiendo quién es (Brines, 2006: 29-30).

Cabe señalar otra serie de características que Brines indica de la poesía de Cernuda que pueden aplicársele a sí mismo: «Escribe desde el impulso de las sensaciones (las del *jazz*, el cine, las grandes ciudades que ahora conoce: Madrid, París) y se sirve de la poesía para expresar los momentos mágicos y una rebeldía extrema que extravía» (Brines, 2006: 23). Esto es especialmente en los primeros poemarios, donde el desarraigo y el conocimiento de nuevas ciudades le induce a sentirse extranjero en todas partes, y, a partir del descubrimiento de un nuevo lugar, proceder a la escritura –o desvelamiento– del poema.

Brines destaca en Cernuda otros aspectos que pueden vincularse con su propia percepción de la realidad y sus intereses personales. En el caso de la siguiente cita, Brines destaca la importancia del tratamiento de la homosexualidad en la poesía de Cernuda, al ser en primero en tratar la homosexualidad de manera abierta en la poesía española:

¹⁴⁶ Indica Arlandis (2008: 32) que: «Consecuentemente ese *yo coral*, tras cuya impersonalización adquiere su carácter atemporal, tiene dos movimientos en su mirada: el horizontal (ajustado a una máscara lírica) y el vertical (adentrándose en la historia más cotidiana, en aquella que perece en el olvido de las sombras». A su vez, Pujante (2004: 326) señala que: «Si la *escritura* nace como correlato de la vida humana, y la *visa* se muestra como conflicto no resuelto, incluso no comprendido conscientemente, la *escritura* es un intento de ordenar significativamente ese problema. El escritor necesita de la *escritura* para dar un sentido a los hechos de su vida» –la cursiva es del autor–. Arlandis (2008:21) refiere este hallazgo de Pujante y está en consonancia con la idea de Pujante de la escritura de poesía de Francisco Brines como herramienta de autoconocimiento: «Una escritura especial, distinta, una vía de conocimiento en el mejor de los casos» (Pujante, 2004: 327). Y también: «El primer paso en la consecución de su *escritura* lo logra Brines al sustituir la visión moral previa, basada en la tradición adquirida –él ha sido un buen educando, de no ser así no entenderíamos la acritud del conflicto–, por la creación de una ética personal, el producto de una reflexión subjetiva que le ha permitido su escritura, al tomar conciencia con ella de los valores negativos que su *ego* ha rechazado» (Pujante, 2004: 332-333) –la cursiva es del autor–. A esto nos referimos cuando señalamos el desdoblamiento y revivir de la vivencia a partir de la reflexión desde la experiencia en un momento alejado en el tiempo. Así, «La *escritura* que comenzó siendo la lucha de la moral antigua contra el goce se convierte luego en la construcción de una cosmovisión negativa» (Pujante, 2004: 333) para que, por fin: «Su *escritura*, la voz que negaba la vida, entonces puede detallarnos los más secretos momentos del placer, los pormenores de sus viajes por la geografía adolescente» –la cursiva es del autor–.

Por vez primera, en *Los placeres prohibidos* se expone en la poesía española, y con toda franqueza, la homosexualidad, entonces tan execrada. Una vez rota está íntima y pudorosa barrera, la veracidad y la autenticidad de la obra cernudiana, en lo que concierne a su ética personal, serán siempre ejemplares. En este terreno ningún otro poeta español suena sus lectores con tan afirmada verdad en lo que se comunica, y es que esta se expresa desde la más desnuda libertad conquistada (Brines, 2006: 24).

Se trata, como vemos, del profundo carácter ético de la poesía de Cernuda en el tratamiento de la homosexualidad, aspecto que puede vincularse con el tipo de poesía que Cernuda realiza durante el conflicto de la Guerra Civil. No hace como algunos, compañeros de generación, una poesía exaltada o comprometida, sino que sus poemas se convierten en elegías. Tampoco la poesía de Brines¹⁴⁷ ha asumido un papel determinante en cuanto a la poesía social. Brines se refleja en las palabras que dedica a la poesía de Cernuda:

Señalemos algunas apariciones de la singularidad cernudiana. En plena Guerra Civil, y con una firme elección del bando republicano, no recurre a los socorridos romances del momento, sino que escribe unas hondas elegías; y en ellas no percibimos la propaganda o exaltación guerrera (que se daba tanto en un bando como en el otro), sino que sus contenidos están expresados desde una perspectiva moral propia. En la primera «Elegía española» habla del odio que reina en el conflicto, sin personalizarlo, y es insólito escuchar que España es madre de todos: «Que por encima de estos y esos muertos / y encima de estos y esos vivos que combaten / algo advierte que tú sufres con todos» (Brines, 2006: 27).

La poesía de Cernuda se comporta en el conflicto de la Guerra Civil con una “moral propia”, personal. Este es otro aspecto que Brines destaca de la poesía de Cernuda: el poema es una búsqueda de la verdad del hombre desde la conciencia del hombre que escribe el poema. No es, como indica Brines, que se “adule al lector”, sino que el lector identifica esta búsqueda, común a todos los hombres:

¹⁴⁷ Pujante manifiesta que: «El conflicto moral de Francisco Brines, su lucha honesta por encontrar una solución ética personal al imposible casamiento de su manera de ver la vida la serie de valores ofrecidos por la sociedad en la que nace, valores que él pone en tela de juicio (de pensamiento y de hecho), se muestra en la poesía que hace, primero como negación, luego como crítica, más tarde como gozosa aceptación. Esta difícil lucha impregna siempre su poesía de unos tintes melancólicos que no desaparecen totalmente ni siquiera en los momentos de mayor plenitud y aceptación de la vida en su lírica» (Pujante, 2004: 326). El conflicto para Brines es mucho más profundo y personal como para manifestarse en formas aceptadas por la poesía de crítica social. Su crítica es, a la vez, de raíces más hondas y desgarradoras e íntimas. Es un desajuste o una confrontación entre la ética personal y la social, con un objeto de autoconocimiento y conocimiento del mundo. Según Pujante (2004: 12): «El poema, en suma, hace la consciencia del hombre poeta. Representa un camino de doble sentido: el hombre que es el poeta hace y se hace con el poema». De ahí que el conflicto sea extremadamente personal y singular, aspecto que no impide que se extienda hacia el lector en la experiencia estética que es la lectura.

A Cernuda siempre le importó desvelar en el poema la verdad del hombre que él era, conocerse a sí mismo en él. Y por ser su verdad, podría ser la de los otros. No al contrario. De ahí que nunca pretenda adular al lector y así ganarlo para sí mismo; queda con ello subrayada su independencia, su vivida verdad. Y como ese logro lo desearía perseguir todo hombre, la presencia visible de esa cualidad es asentida por el lector. De ahí que se comunique tan certeramente (Brines, 2006: 30-31).

Por esta razón, en la búsqueda de una verdad personal y a la par compartida¹⁴⁸, Cernuda hace crítica a la sociedad, a la vulgaridad; en una defensa denostada de la espiritualidad que puede encontrarse en determinados espacios –lugares que ocuparán tanto la poesía de Cernuda como la de Brines–, vinculados a la naturaleza o a los viajes¹⁴⁹:

Todo lo que nutre el espíritu es valorado: la soledad, el dolor, la pobreza misma. Pero sólo se justificarán según cumplan con esa finalidad. El lugar ideal del ocio es la naturaleza, y por ello aborrece las tierras sin luz, en las que transcurrieron tantos años suyos. Rechaza la vulgaridad porque es incompatible con el espíritu; de ahí que la crítica a la sociedad sea tan dura, diversa y repetida. Sin embargo, lo que mueve con fuerza el deseo es valorado éticamente, ya que es manifestación de la pasión con que la vida nos hace alentar (Brines, 2006: 31).

Esto puede predicarse perfectamente de la poesía de Francisco Brines. Y en ella radica también la preocupación en torno al tiempo: en relación al pasado, porque es el tiempo del recuerdo que es visitado desde la experiencia del presente, y, por tanto, reconstruido; en cuanto al futuro, se trata del tiempo del deseo y también de la despedida:

El deseo se dirige a la hermosura, de ahí que valore tanto las altas manifestaciones artísticas, pero es la hermosura humana la que le incita con mayor fuerza. Cuando se acuerda el deseo con esa realidad se instala el hombre en la felicidad: se llega a experimentar entonces «la eternidad en el tiempo» (Brines, 2006: 32).

Para terminar, Brines sugiere un ejercicio ficcional en el que uno de sus poemas puede ser completado a través de la lectura de una poema de Cernuda –o a la inversa–. Esto indica el grado de conexión existente entre la obra de ambos poetas desde el punto de vista de Brines:

¹⁴⁸ Es como si los versos de Machado cobraran sentido: «¿Tu verdad? No, la Verdad, / y ven conmigo a buscarla. / La tuya, guárdatela» (1967: 912).

¹⁴⁹ Arlandis (2008: 32) encuentra que Brines se aprovecha «de la propia experiencia de sus viajes para dar profundidad dramática a esas visiones imaginarias del tiempo, en las que el hombre –usando palabras del poeta– parece siempre llamado a cumplir un destino que debe desvelar para acabar dando el sentido de la dignidad frente a los otros».

Hay veces en que los poetas escribimos un verso que se nos impone por la significación que le otorgamos. Uno de ellos, largo, se me presentó como mi posible epitafio: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde». Con ocasión del centenario de Cernuda, en una mesa redonda moderada por Guillermo Carnero en la Residencia de Estudiantes, me preguntó este qué poema de Cernuda me había acompañado más en la vida. Mi respuesta se refirió solo a un verso, que me acompañó desde la primera vez que lo leyera. Es el que cierra «Primavera vieja»: «Cuán bella fue la vida, y cuán inútil». Me di cuenta entonces de que si me emocionó tanto es porque ya estaba en mí, y reparé por vez primera en que mi posible epitafio y el verso de Cernuda se superponían, con algún matiz distinto. Los poemas, y aun cuando en ocasiones hablen desde el tópico, y no es este el caso, inauguran verdades. Véase la superposición: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde (cuán bella fue la vida), y no existió la tarde (y cuán inútil)». En el alejandrino primero está la tarde del niño, concentrado en la fruición de aquella pequeña vida, agotando el aroma del jazmín, escena recordada desde el tiempo en que aún vivo; y el heptasílabo que señala su inexistencia está percibido desde la definitiva anulación de la vida (Brines, 2006: 32-33).

Brines señala la lectura combinada del último verso del poema de Cernuda titulado *Primavera vieja* (2005: 349-350) junto al verso que cierra su poema *Desde Bassai y el mar de Oliva* (Brines, 2011:458-459)¹⁵⁰. La lectura que hace Brines de Cernuda otorga sentido tanto a su experiencia como lector como a su actividad como creador. La superposición de los poemas que realiza al final de la cita anterior marcan un sentido de compleción: Cernuda y Brines se complementan, por voluntad del segundo. No se trata aquí de analizar si las lecturas de Brines a propósito de Cernuda son acertadas o no, se ha tratado de encontrar en el ensayo de Brines una correspondencia respecto de su propia poesía y lo que predica de Cernuda. No sabemos si lo hace de manera voluntaria o involuntaria pero parece que funciona. García Cueto (2011) ha encontrado semejanzas entre ambos autores, aunque su artículo es extremadamente esquemático, en el que si bien se afirman las relaciones entre Brines y Cernuda mediante elaboradas citas, estas aparecen acompañadas de juicios de valor poco críticos: «Vemos ese deseo de gozar con alguien desconocido, anónimo, como en los poemas eróticos de Cernuda. No parece casualidad tanta coincidencia» (2011: 3); o «Para ambos poetas la vida consiste en tocar, mirar, abrazarse» (2011: 4); y también «Brines bebe en las fuentes de Cernuda, como

¹⁵⁰ «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde» (Brines, 2011: 459) y «Cuán bella fue la vida y cuán inútil» (Cernuda, 2005: 350). Estos versos revelan bien el sueño de la existencia—no existió la tarde— que se descubre —yo sé—. Esta idea también está en el poema de Cernuda (2005:349) en los versos cuatro «La luna por el aire, será soñar despierto» y ocho «Luego el cielo y la tierra quedarán silenciosos». Pero quizás la clave, vinculada con el poema que hemos comentado de Brines, puede hallarse en la última estrofa del poema de Cernuda (2005: 350) «En el rincón de algún compás, a solas / con la frente en la mano, un fantasma / que vuelve, llorarías pensando / cuán bella fue la vida y cuán inútil», en el que el fantasma que vuelve puede ser uno mismo que retorna o un recuerdo que nos visita.

también lo hizo de otros grandes clásicos de nuestro tiempo» (2011: 5); y, para terminar: «Merece la pena terminar con unos versos de Cernuda que serán del agrado seguro para el propio Brines que tan serenamente con su maestría poética ha sabido guiar este trabajo (a través de sus reveladores versos)» (2011: 7). A pesar de esto, su estudio es revelador: puesto que encuentra conexiones entre ambos poetas a partir del amor (García Cueto, 2011: 2); la luz y el jardín (2011: 2-3); la infancia (2011: 3); el fracaso del amor (2011: 3-4) –que extrañamente desvincula del amor–; los amantes (2011: 4) que también desvincula del amor; el tiempo, lugares evocados –Sansueña y Elca– (2011: 4-5); y otros elementos de la naturaleza (2011: 5-6); y la mirada en Brines y Cernuda (2011: 6-7).

La influencia es un asunto extremadamente complejo sobre el cual trabajar, a pesar de que las relaciones son evidentes, como demuestran las aportaciones de García Cueto (2011) y las palabras del propio Brines (2006). Sin embargo, se trata de una lectura forzada del segundo poeta para con el primero, que transforma performativamente tanto los procesos de lectura e interpretación de la obra Brines como los de la obra de Cernuda. A partir de la lectura e interpretación que Brines –el poeta tardío– hace de Cernuda –el poeta previo–, las estructuras poéticas de ambos entran en contacto, en relaciones de interdependencia. El diálogo entre textos, a través de la voluntad de Brines y por tanto en la forma de sus autores, queda demostrado.

V.II.- La ansiedad de la influencia en *El otro* de Miguel de Unamuno

Como dejábamos indicado en la introducción, el gran peligro para la crítica textual del estudio de obras a partir de aquellas que han podido ejercer influencia sobre ellas se presenta cuando el texto se convierte en pretexto y se pierde la perspectiva sobre el mismo. Este es uno de los peligros que señalan Lázaro Carreter y Correa Calderón (2010: 19) pero inevitablemente «Para el filólogo, el texto siempre remite a otros textos, bien como eslabones ejemplificadores de la evolución de una lengua, o bien porque haya que recurrir a ellos para poder entender el texto que se está analizando» (Cano Aguilar, 2000: 24). Insistimos en la idea del diálogo sostenido a través de los tiempos en base a autores y obras –como hemos tratado de mostrar en el capítulo III y veremos en los capítulos VII y VIII– pero no debemos perder de vista la relación de inmanencia con el texto literario: cualquier motivo o referencia ha de estar plenamente justificado por las necesidades y exigencias textuales. Sin lugar a dudas, un determinado tipo de obras –aquellas que tienen mayor fertilidad semiótica– se prestarán a una mayor serie de reinterpretaciones y reescrituras, mientras que otras verán interrumpida su cadena de

transmisión. El crítico –el comentarista, el teórico– debe manifestarse sagaz para reconocer qué textos exigen una búsqueda de fuentes y orígenes y cuáles no, y esto debe estar plenamente justificado en el análisis textual, puesto que de otro modo se produciría una huida hacia el origen partiendo de la obra que se tiene entre las manos. Tal es el caso, al parecer, de la crítica realizada a *El otro* de Miguel de Unamuno (1969: 11-50). Será preciso aventurar una pequeña explicación de la obra, acompañada de referencias a la crítica realizada por Biggane (2000: 479-491), aunque también haremos referencia a la de Gullón (1965: 210-221); Lázaro Carreter (1956: 5-29); Navajas (1988: 512-522); Smith (1972: 373-385) y Martín (2007: 113-124), entre otras.

Presentamos a continuación una pequeña sinopsis de la obra de teatro que nos ocupa: uno de los gemelos ha enloquecido porque ha dado muerte al “otro”, que venía de visita. Al hacerlo, enloquece y no asume ni una identidad ni la contraria, sino que se refiere constantemente al asesinado como “el otro”, al igual que hace para referirse a sí mismo. Los dos gemelos se llaman Cosme y Damián. El resto de personajes de la obra está compuesto por Laura, la primera mujer casada –se dice de ella que es la seducida–, su hermano; Ernesto, que trata de desentrañar el misterio del comportamiento del supuesto marido de Laura; don Juan, el médico de la casa; Damiana, la mujer de Damián, la segunda mujer en casarse –se dice de ella que es la seductora–; y, por último, el Ama, que ha criado a uno de los gemelos.

Formalmente, la obra está compuesta por tres actos y un epílogo, una costumbre ciertamente unamuniana puesto que tiende a cerrar, aún para dejar el final abierto, todas sus obras –incluso los cuentos, como veremos más adelante– con un epílogo que no deje lugar al lector para ir más allá¹⁵¹. Es un acto este, como ha explicado Navajas:

Unamuno adopta, por tanto, hacia el lector una posición doble y antitética: por una parte, le revela obvia, ostentosamente, la naturaleza dialógica de su obra (la necesidad de abrirse generosamente al otro), y al mismo tiempo la invalida negando en realidad la viabilidad de la comunicación (1988: 512).

Evidentemente, la obra de Unamuno se abre como un diálogo –venimos insistiendo, a lo largo de todo el trabajo de investigación, de entender la literatura como una conversación sostenida a través de los tiempos–. La peculiaridad de Unamuno, en

¹⁵¹ Unamuno sería el perfecto ejemplo de un escritor que defiende los derechos del texto –y su trama y sus personajes– frente a los derechos de los lectores, al modo en que Eco los defiende en *Obra abierta* y *Los Límites de la interpretación*.

este caso, estriba en su consciencia de este hecho –parece trabajar con esto en mente– frente a su voluntad de cerrar la obra para la interpretación del lector, de ofrecerle el trabajo realizado: en definitiva, que la interpretación del lector no se vaya por derroteros ajenos a la voluntad del autor: «Los textos de Unamuno reconocen la inevitabilidad del lector pero la circunscriben y limitan y, en última instancia, acaban menguando o suprimiendo la función del lector en la obra» (Navajas, 1988: 512-513). De ahí, precisamente, la necesidad de introducir la obra –con prólogos e introducciones– y de “despedirla” –con epílogos y postfacios–. Esto se produce incluso dentro de la propia novela –o *nívola*–. El ejemplo que a cualquier lector avisado le vendría a la memoria sería el de Augusto Pérez en su diálogo con Unamuno en *Niebla*. El personaje clama por una libertad inexistente: a la metaficción explícita de un personaje encarándose con su autor le sigue la conocida respuesta del autor.

También la obra que nos ocupa –*El otro*– incluye al autor al final de la misma: precisamente, en el epílogo, en palabras del Ama:

¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es (*Donde dice: «el historiador no sabe quién ese», puede decirse: «Unamuno no sabe quién es»*), no sabe quién es ninguno de los que nos oyen (Unamuno, 1969: 50).

Estas palabras en torno a la identidad del asesinado y del suicidado –pues ese es el misterio– se relacionan, directamente con las palabras del Quijote de Cervantes:

–Yo sé quien soy –respondió don Quijote–; y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los Nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron, se aventajarán las mías (Cervantes, 1996: 76).

Frente a la duda de la identidad del ser humano en Unamuno, se posicionan las palabras de Cervantes –o Cide Hamete Belengeli, o el transcriptor del árabe– de la certeza de la identidad del Quijote, que sólo dudará de sí mismo al morir. Puede decirse que Cervantes se oculta en los diferentes autores de los manuscritos, pero su personaje tiene la certeza de ser quién es, mientras que Unamuno tiene la certeza de ser Unamuno y sus personajes –en este caso Cosme o Damián, su Ama, sus respectivas mujeres– no saben quiénes son, ni pueden ser identificados. Se trata, en el fondo, de la misma duda o el mismo problema en el que se invierten los términos y que funciona en la dirección y el sentido que apuntábamos previamente: consciente de la textualidad de la obra o su

carácter artificial –de un autor–, ofrece al lector la oportunidad de interpretar hasta un cierto límite, incluso en el caso de que el final sea abierto: de este modo, los gemelos deben quedar irreconocibles, intercambiables, tal y como ha sucedido a lo largo de la obra.

La pieza, en sí, es bastante breve. No llega a las cincuenta páginas y no abundan las indicaciones espacio-temporales. Se ha querido ver en ello una muestra de la universalidad y atemporalidad de la obra (Biggane, 2000: 481): puede ocurrir en cualquier parte, en cualquier momento. Lázaro Carreter ha indicado a propósito del teatro de Miguel de Unamuno lo siguiente:

Unamuno escribe su teatro atormentado por su pensamiento siempre en presencia de la muerte. Pero, a veces, ya lo hemos visto, no ha cuidado mucho de que se vean los gruesos anillos¹⁵² de las serpientes que lo estrujan, y sus dramas quedan ante el espectador como una indescifrable incógnita (1956: 29).

Y así es: *El otro* es la imagen de la muerte, del crimen, del doble, uno frente a otro donde sólo puede quedar uno porque de otro modo la identidad se tornaría especular, y como tal, inexistente.

Además de la explícita referencia cainita, frecuente a partir de la Escena IV del acto II del *Otro* hacia sí mismo: «¡Caín! ¡Caín! ¡Caín! Me lo digo yo a mí mismo todas las noches, en sueños, y por eso duermo solo, encerrado y lejos de todos» (Unamuno, 1969: 25); la crítica ha querido ver otras influencias en el autor que Biggane detalla con fruición –pedimos disculpas por la extensión de la cita, pero nos ahorrará cierta argumentación–:

Ricardo Gullón claims important parallels between *El otro* and both Dostoyevsky's *The Double* and Henry James' *The Jolly Corner*. Andrés Franco claims *The Jolly Corner's* influence on *El otro*, and notes the play's similarities with Pirandello's *Così'e (si vi pare)* and *Come me vuoi*; Donald Shaw notes parallels with Pirandello's *Enrico IV*. Derek Gagen calls *El otro* Unamuno's 'updated mystery play', an opinion shared by Francisco Ruiz Ramón, who likens the play to 'los mejores autos sacramentales de Calderón'. Gilbert Smith examines the play's complex relations with Ortega's *El hombre y la gente*, whereas Edward Friedman is not only keen to trace *El otro's* use of the Cain-Abel and Cosme-Damian stories, but also claims important links with Unamuno's own previous texts. Norman Miller and Ángel Valbuena Prat also claim links between *El otro* and, variously, *Abel Sánchez*

¹⁵² Lázaro Carreter se refiere a la anécdota relatada por Agustín, protagonista de *Soledad*, en la que hay un poema de Browning en el que un escultor representa a Laoconte sin las serpientes cifiendo su cuerpo. Los espectadores confunden tal estatua con una imagen del bostezo.

(1920), *El que se enterró* (1908), Tulio Montalbán y Julio Macedo (1920) and the play *Sombras del Sueño* (1926). Examining myths and archetypes in *El otro*, Roberta Johnson links the play to a wider turn-of-the-century preoccupation with the double, which appears also in Dostoevsky's *The Double*, Maupassant's *The Horla*, Wilde's *The Picture of Dorian Gray*, Henry James' *The Jolly Corner*, Rappaport's *The Dybbuk* and Max Aub's *El desconfiado* and *Narcissus*¹⁵³ (Biggane, 2000: 479).

La mayoría de estas conexiones se justifican en base al tratamiento del tema del doble o *doppelgänger*, tal y como nos recuerda Martín, quien además señala que tanto esta obra, como el relato *El que se enterró* pueden:

Considerarse expresiones del miedo a la muerte y de la angustia existencial de Unamuno, lo que lo hermanaría con otros cultivadores del doble literario que, [...], experimentaron en sus propias carnes un pánico similar, traducido en la imagen de la duplicación o en la experiencia autoscópica (Martín, 2007: 121).

Así pues, la obra *El otro*, en la que se produce una confusión de identidades entre los dos hermanos mellizos, una serie de referencias continuadas a Caín y Abel, y donde la identidad de su protagonista no es nunca revelada, parece demandar de la crítica una respuesta, que esta ofrece en base a las conexiones que este texto tiene con otro tipo de textos de carácter similar como el relato *El que se enterró* (Unamuno, 2011: 205-210), a pesar de que este texto es más bien opuesto a la tragedia que nos ocupa¹⁵⁴. Aborreciendo las malinterpretaciones, ¿hasta qué punto es necesario o lícito –en lo que de necesario y lícito hay en la ciencia literaria– una aproximación de estas características? No se trata de explicar la obra, pues las referencias y conexiones a otras obras ninguna luz arrojan sobre la identidad del Otro –el verdadero problema de la obra,

¹⁵³ «Ricardo Gullón afirma importantes paralelismos entre *El otro* y las obras *El Doble* de Dostoyevsky y *The Jolly Corner* de Henry James. Andrés Franco asevera la influencia de *The Jolly Corner* en *El otro*, e indica las similitudes con las obras de Pirandello *Cosí'è (si vi pare)* y *Come me vuoi*; Donald Shaw anota analogías con *Enrico IV* de Pirandello. Derek Gagen llama a *El otro* de Unamuno 'actualizada obra de misterio', una opinión compartida por Francisco Ruiz Ramón, quien compara la obra a 'los mejores autos sacramentales de Calderón'. Gilbert Smith examina las complejas relaciones de la obra con *El hombre y la gente* de Ortega, donde Edward Friedman no está tan sólo ansioso por rastrear el uso de Caín-Abel en *El Otro* y las historias de Damián y Cosme, sino que también afirma conexiones importantes con textos previos de Unamuno. Norman Miller y Ángel Valbuena Prat también afirman conexiones entre *El otro* y, de modo diverso, *Abel Sánchez* (1920), *El que se enterró* (1908), Tulio Montalbán y Julio Macedo (1920) y la obra *Sombras del sueño* (1926). Examinando los mitos y arquetipos en *El otro*, Roberta Johnson conecta la obra a una amplia preocupación del cambio de siglo con el doble, la cual aparece también en Dostoyevsky *El Doble*, en *The Horla* de Maupassant, *El retrato de Dorian Gray* de Wilde, *The Jolly Corner* de Henry James, *The Dybbuk* de Rappaport y *El desconfiado* y *Narcissus* de Max Aub».

¹⁵⁴ *El que se enterró* (Unamuno, 2011: 205-210) podría comportarse como el gemelo opuesto a *El otro*: en la pieza teatral, los dos hermanos se funden en el superviviente, que no conoce su identidad. En cambio, en *El que se enterró*, un mismo individuo se escinde en dos personas distintas.

no tanto porque así lo manifieste Unamuno¹⁵⁵ sino por lo que se esconde tras la fusión o escisión de las identidades de los mellizos— o las estrategias dramáticas de la obra. Exceptuando las referencias a Caín y Abel, y lo que tiene de fraticida el mito adánico, no hay ninguna referencia explícita en la obra a todas las demás, nada que justifique la conexión salvo la vinculación temática, lo cual es, en sí, motivo necesario pero tal vez no suficiente. Otro es el caso de las relaciones interoperísticas dentro de la obra del propio de Unamuno: entonces está plenamente justificada la búsqueda de la interpretación en función de los textos de un tema, a juzgar por la abundancia del mismo, obsesivo en su caso.

¿Qué motivo hay para buscar las influencias o para vincular el texto de Unamuno con determinados textos? A juzgar por las palabras que citábamos de Lázaro Carreter, el teatro de Unamuno adolece de una serie de taras: demasiado esquemático, demasiado misterioso; «Ello le vedó el fácil éxito en sus aventuras teatrales» (Lázaro Carreter, 1956: 29). Sin embargo, vincular el texto con nombres tales como Oscar Wilde, Pirandello, Calderón, Ortega, Dostoievski, Henry James y Maupassant, entre otros, significa adherir a Unamuno a una tradición europea, mayor que la hispánica, mundial casi; es decir, ganar prestigio para un autor que así lo merece. Así lo cree Biganne:

One possible motivation for readings of *El otro* that are keen to see sources for or parallels with other texts, may be the critic's desire to add to the authority or legitimacy of Unamuno's theatre, which is commonly felt to be his weakest genre, by claiming relations with substantive and canonical texts and writers on its behalf¹⁵⁶ (2000: 480).

En este caso, se trata de situar a Unamuno en el centro cultural mundial, y no en la periferia, *a pesar de* que su teatro sea su género más débil —o en el que el autor sea menos virtuoso—. Sin embargo, hay otra explicación plausible: «A second possible motivation for source-based or comparative readings of *El otro* might be the critic's anxiety to compensate for the apparent lack and absence in the play» (Biggane, 2000: 482)¹⁵⁷. Es decir, la obra se muestra incompleta, inconclusa: es difícil, y, el mismo

¹⁵⁵ Al revelar el misterio como insoluble, se pone el acento sobre él.

¹⁵⁶ «Una posible motivación para las lecturas de *El otro* es que [los investigadores] están ansiosos de ver fuentes para o analogías con otros textos, puede ser el deseo del crítico de añadir autoridad o legitimidad al teatro de Unamuno, que es comúnmente percibido como su género más débil, a través de relaciones con textos importantes y canónicos y escritores en su beneficio [del teatro de Unamuno]».

¹⁵⁷ «Una posible segunda motivación para las lecturas comparativas o basadas en fuentes de *El otro* puede ser la ansiedad del crítico para compensar las aparentes carencias y ausencias en la obra».

Unamuno, en el fragmento citado unas páginas más atrás, se manifiesta desconocedor del misterio que él mismo ha escrito. Es lógico pensar que la obra pueda desconcertar al espectador y tanto más aún al crítico, que se encuentra un artefacto aparentemente sencillo pero complicado de explicar: acudir a otros textos y, a partir de analogías, tratar de desentrañar el sentido de la obra no parece ser un mal comienzo –de hecho, al referirnos al Quijote, hemos realizado exactamente esa misma operación–. La obra es incómoda: «It is notable that such absences and or lacks are seen as defects or problems in *El otro* and other plays; as such, perhaps critics feel a need to provide a solution»¹⁵⁸ (Biggane, 2000: 482-483); es decir, el crítico pretende hacer más comprensible la obra a través de otras obras, situándola en un “catálogo” de modo que lo indecible en una pueda transformarse en comprensible en otra.

La tercera vía que señala Biggane ya la hemos mencionado: se trata de aquella en la que los críticos hacen referencia a las otras obras de Unamuno –tales como *Abel Sánchez* o *El que se enterró*–: «A third posible origin of source-based, associative or comparative readings of *El otro* may be critical anxieties about originality in the texts. The reader’s attention is commonly drawn to the play’s extensive similarities with other works by Unamuno»¹⁵⁹ (Biggane, 2000: 484).

Estas serían, en palabras de Julia Biggane las tres posibilidades de acercamiento que han empleado los críticos frente a *El otro* de Unamuno. La investigadora indica «the number of studies concerned with relating the play to other texts might indicate an unconscious feeling of uneasiness about the play’s autonomy or individuality (particularly, perhaps, in relation to other texts by Unamuno»¹⁶⁰ (Biggane, 2000: 486).

Cabe indicar que todas las lecturas son lecturas válidas, legítimas. El problema estriba, como indica Biggane, en por qué esta obra ha despertado el interés, o, más bien, la necesidad en los críticos de vincularla con otros textos. Cualquiera que sea la respuesta, es un ejemplo magnífico de como la *ansiedad de la influencia* puede hacer que el texto se pierda de vista en favor de sus relaciones con otros textos. A la vez, el

¹⁵⁸ «Es notable que tales ausencias o carencias sean vistas como defectos o problemas en *El otro* y otras obras; como tal, quizás los críticos sienten la necesidad de ofrecer una solución».

¹⁵⁹ «Un tercer origen posible de las lecturas basadas en fuentes, asociativas o comparativas de *El otro* puede ser las ansiedades de la crítica sobre la originalidad del texto. La atención del lector es comúnmente llevada a las semejanzas extensionales de la obra con otras obras de Unamuno».

¹⁶⁰ «El número de estudios preocupados con relacionar la obra a otros textos puede indicar un sentimiento inconsciente de dificultad [no facilidad] sobre la autonomía o individualidad de la obra (particularmente, quizás, en relación a otros textos de Unamuno».

diálogo que sostiene *El otro* está plenamente justificado, puesto que: «Intertextuality is a continually changing network, whose connections shift, re-align themselves, appear and disappear according to each reading subject's history and interpretative strategies. Intertextuality, then, contests the autonomy and originality of any given text»¹⁶¹ (Biggane, 2000: 487-488).

No hay, sin embargo, esa lucha agonística que menciona Bloom de Unamuno con ninguno de sus precursores. Acaso consigo mismo. Hay, eso sí, una adaptación de la tragedia de Caín-Abel, una reformulación del concepto de crimen –víctima y verdugo coinciden–, y un estudio de la identidad humana frente a la alteridad, o de la alteridad frente a la individualidad, como se prefiera. Sorprende, por ejemplo, la relación encontrada entre Unamuno y Ortega (Smith, 1972: 372-385) y sin embargo echo de menos una referencia a *La deshumanización del arte*. En este texto, Ortega y Gasset (2006: 17) plantea que una de las características del arte moderno es fijar la atención en el marco de la ficción en lugar de en la mimesis en sí misma¹⁶². Esto, que puede ser dicho de *Niebla*, no podría ser predicado alegremente de *El otro* si no fuera por esa cita del epílogo que incluíamos al comienzo del ensayo: Unamuno no es responsable de su obra, tan es así, que los personajes se le insubordinan –*Niebla*– y en otros casos el propio autor –Unamuno no sabe quién es– no puede resolver el misterio de los dos mellizos
–*El otro*–.

¹⁶¹ «La intertextualidad es una red constantemente cambiante, cuyas conexiones cambian, se realinean a sí mismas, aparecen y desaparecen de acuerdo a la historia y estrategias interpretativas de cada lectura de un sujeto. La intertextualidad, entonces, contesta la autonomía y originalidad de un texto dado».

¹⁶² Se trata de la conocida cita en la que se asemeja el arte con el cristal de una ventana que mira a un jardín: el arte tradicional clava la mirada –la perspectiva estética– en el jardín, mientras que el arte moderno se fija en el cristal –el artefacto literario–.

VI.- Semiótica

En este capítulo procederemos a estudiar detenidamente la relación entre la teoría de la transducción literaria y la semiótica como disciplina. Esto no es de extrañar, puesto que ya hemos indicado en la introducción y en el capítulo I los fuertes vínculos existentes entre la Escuela de Praga y el Estructuralismo, y, también, la semiótica. Para ello, es preciso acudir a las concepciones modernas de la semiótica y la semiología. La doble terminología señala un doble origen: en el primer caso, se trata de la tradición terminológica asociada a las investigaciones de Charles Sanders Peirce (Beuchot, 2004: 135 y ss.; Ducrot y Todorov, 2009: 104 y ss.) y continuada por Charles Morris (Beuchot, 2004: 140). En el caso de la semiología, el origen habría que situarlo en la obra de Ferdinand de Saussure (2009: 42 y ss.; 104 y ss.; Beuchot, 2004: 158-161; Ducrot y Todorov, 2009: 106). Ambas disciplinas se ocupan del estudio del signo, si bien en el caso de Peirce el enfoque se realiza desde la filosofía del lenguaje –«*se parte desde los signos no lingüísticos para encontrar en ellos el lugar del lenguaje*» (Ducrot y Todorov, 2009: 110)– y en el caso de Saussure desde la lingüística –«*se parte desde el lenguaje para estudiar los demás sistemas de signos*» (Ducrot y Todorov, 2009: 110)–. Ambas aproximaciones adolecen de una serie de defectos congénitos: en el caso de Peirce, «nunca dejó una obra coherente que resumiera las grandes líneas de su doctrina» (Ducrot y Todorov, 2009: 104) y concibió el estudio de cualquier disciplina como un estudio semiótico –lo que dificulta enormemente, tal y como indican Ducrot y Todorov, su aprehensión y, por lo tanto, su sistematización–. En el caso de Saussure, el defecto es uno de forma y, en el fondo compartido por la doctrina de Peirce: sólo el lenguaje puede utilizarse para hablar del lenguaje:

El problema no surge de la ausencia de un sentido no lingüístico –que sin duda existe–, sino del hecho de que sólo sea posible hablar de él en términos lingüísticos, incapaces de aprehender lo que existe de específico en el sentido no lingüístico. Toda semiología construida a partir del lenguaje (y por el momento es la única que conocemos) debe renunciar al estudio del problema central de todo sistema semiótico, que es el de la significación: se ocupará tan sólo de la significación lingüística, por la cual reemplazará subrepticamente su verdadero objeto. Las trabas con que tropieza la semiótica no existen en el nivel de su objeto (que existe sin lugar a dudas), sino en el nivel de su discurso, que vicia con lo verbal los resultados de sus indagaciones (Ducrot y Todorov, 2009: 111).

Al utilizar el lenguaje para hablar del lenguaje se produce una suerte de paráfrasis de segundo grado que transforma los significados lingüísticos en otros y el

mismo análisis tenderá a convertirse en objeto de análisis. Así, en una tesis doctoral, el estudio de las obras literarias se mezcla con el estudio de la crítica de esas y otras obras literarias¹⁶³, en una *mise en abyme* que podría perfectamente no tener fin. El estudio de otros objetos no lingüísticos se traducirá al lenguaje, y, por lo tanto, «sólo puede existir en y por la semiología de la lengua» (Benveniste en Ducrot y Todorov, 2009: 110). O, en palabras de Barthes: «la historia de las ciencias humanas sería de esta manera, en cierto sentido, una diacronía de metalenguajes, y cada ciencia, incluida, por supuesto, la semiología, contendría su propia muerte, bajo la forma del lenguaje que la hablara» (Barthes, 2009b: 105).

Como es de sobra bien conocido, los hallazgos de Peirce se vinculan con el número tres –tres son las relaciones que definen el signo¹⁶⁴; tres son los niveles en los que se organiza toda la experiencia humana¹⁶⁵; tres las ramas en las que puede dividirse la semiótica, correspondientes al *trivium* medieval: gramática, lógica o dialéctica pura, y retórica pura (Beuchot, 2004: 135-136); tres son los tipos de signos o su clasificación: icono, índice y símbolo (Ducrot y Todorov, 2009: 105; Beuchot, 2004: 139)–. Morris, continuando con los estudios de Peirce, elaboró otra tríada de relaciones entre los signos:

Que son la sintaxis, que estudia las relaciones de coherencia entre signos; la semántica, que estudia las relaciones de correspondencia entre vehículos de signo y significados u objetos, y la pragmática, que estudia las relaciones de uso entre los vehículos de signo y los usuarios o hablantes, pues estas determinan y modifican la relación de los signos con los significados (Beuchot, 2004: 141).

Beuchot (2004: 142) indica que el mérito de Morris reside en la importancia concedida a la pragmática en un momento en el que sólo se investigaba en sintaxis y semántica.

¹⁶³ En mis años de estudios académicos de licenciatura circulaba una anécdota que puede ilustrar este proceso. Un estudiante de doctorado, ocupado en la lectura de *Alegorías de la lectura* de Paul de Mann, se preguntaba quién era Proust y quería saber por qué el belga le dedicaba tanto tiempo en sus ensayos.

¹⁶⁴ «Un *Signo* o *Representamen* es un Primero que mantiene con un Segundo, llamado su *Objeto*, tan verdadera relación triádica que es capaz de determinar un Tercero, llamado su *Interpretante*, para que éste asuma la misma relación triádica con respecto al llamado Objeto que la existente entre el Signo y el Objeto» (Ducrot y Todorov, 2009: 104; Beuchot, 2004: 137).

¹⁶⁵ «La Primeridad, la Secundaridad y la Terceridad y que corresponden, en líneas muy generales, a las cualidades sentidas, a la experiencia del esfuerzo y a los signos. A su vez, el signo es una de esas relaciones de tres términos: lo que provoca el proceso de eslabonamiento, su objeto y el efecto que el signo produce, es decir, el interpretante» (Ducrot y Todorov, 2009: 104-105; Beuchot, 2004: 136)

A su vez, las reflexiones de Saussure se organizan en torno a la lengua funcionan en base a estructuras diádicas por oposición: lengua/habla; significante/significado; sincronía/diacronía; y los ejes de relación sintagmáticos y paradigmáticos¹⁶⁶ (Beuchot, 2004: 158-161; Ducrot y Todorov, 2009:106), que se extienden desde su aplicación lingüística al estudio de la semiótica, como sucede en *Elementos de semiología* de Roland Barthes (Beuchot, 2004: 164). Para Saussure, la semiología puede concebirse como «una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social» (Saussure, 2009: 42), ya que el signo, como tal, es fundamentalmente social y no puede imponerse por voluntad de su emisor, ni de su receptor, sino en el encuentro de ambos¹⁶⁷, «porque el signo escapa siempre en cierta medida a la voluntad individual o social: ése es su carácter esencial» (Saussure, 2009: 44). La otra referencia de Saussure sobre la semiología se produce en el estudio de la arbitrariedad del signo (Saussure, 2009: 104-107): si bien «el signo lingüístico es arbitrario» (Saussure, 2009:104).

Los signos enteramente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal de procedimiento semiológico; y ello porque la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, es también el más característico de todos; en este sentido la lingüística puede convertirse en el patrón general de toda semiología, aunque la lengua no sea más que un sistema particular (Saussure, 2009:105).

Mukařovský, cuyas investigaciones hemos tratado brevemente a propósito de sus aportaciones a la Escuela de Praga en el capítulo I, liga la semiótica a las artes en *El arte como hecho semiológico* (Ducrot y Todorov, 2009: 108). De hecho, trata de explicar la autonomía del signo estético frente a otros signos, debido a su importancia como tal –autorreferencialidad– y no como elemento cuyo única finalidad sea la de comunicar algo:

Declara que el estudio de las artes debe convertirse en una de las partes de la semiótica e intenta definir la especificidad del signo estético: es un signo *autónomo*, que adquiere importancia en sí mismo y no como mediador de significación (Ducrot y Todorov, 2009: 108).

Junto a esto, establece la función comunicativa de la obra de arte, que ha servido de base a la teoría de la transducción literaria. Se trata, pues, de concebir la obra literaria como un signo autónomo y dependiente: finito e infinito, en cuanto a la concreción de

¹⁶⁶ En el primero, los signos se relacionan *in praesentia* por oposición. En el segundo, los signos se relacionan *in absentia*, por asociaciones o evocaciones de los signos.

¹⁶⁷ Al respecto de esto, cfr. Capítulo VIII.

cada recepción –y, por tanto, de su sentido– y a la espera de que se produzca, con su sentido suspendido.

Ya se ha mencionado a Roland Barthes muy escuetamente. Quizás las aportaciones más significativas a la aplicación de la semiótica –o, más bien, «semiología literaria» (Beuchot, 2004: 161)– al estudio de la literatura se deban a Barthes, en la estela de Saussure y con el estructuralismo como trasfondo teórico. Umberto Eco, a su vez, ha tratado de conciliar las aportaciones de Saussure y Peirce (Beuchot, 2004: 168-174; Eco, 2011b: 32-35) en la elaboración sistemática de la semiótica como disciplina.

Nuestro acercamiento a la semiótica se produce porque la teoría de la transducción literaria nace como disciplina vinculada a la semiótica: la noción de la obra literaria como objeto estético proviene de la semiótica y algunos de sus postulados, también. Como veremos brevemente, la noción de *semiosis ilimitada* que Eco (2013: 443-460) desarrolla a partir de Peirce y Derrida puede relacionarse con las cadenas de transmisión de Doležel, por ejemplo. Y no sólo eso.

Cada vez de manera más frecuente, las obras literarias han encontrado influencias o han podido vincularse con más disciplinas. No sólo con la pintura¹⁶⁸, la arquitectura¹⁶⁹ o el cine¹⁷⁰, sino también con el cómic, como demuestra el estudio *Apocalípticos e integrados* (Eco, 2009a). De este modo, la escritura raras veces aparece en soledad: a la cadena de referencias culturales que toda obra literaria tiene, al diálogo que establece diversas formas de comunicación se añade el empleo de más de una codificación y cuyas influencias pueden provenir de más de un canal semiótico de la comunicación.

Con el empleo de más de una codificación no nos referimos a la doble codificación a la que se refiere Eco (2011a: 37-39) como «uso simultáneo de la ironía intertextual y de un encanto metanarrativo implícito» (Eco: 2011a: 37), algo que,

¹⁶⁸ Como el libro *Ante la pintura* de Walser (2009); o, de una manera más compleja, Ullán (2008).

¹⁶⁹ Como el texto ensayístico *Piedra* de Sallis (2009) o, si la memoria no traiciona, *Estancias* de Heidegger (2008) o la novela *El testimonio de Yarfoz* de Rafael Sánchez Ferlosio (2002), donde entre otras disciplinas, se reflexiona a propósito de la arquitectura, o *La poética del espacio* de Bachelard (2006).

¹⁷⁰ Como por ejemplo: los poemas de *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Alberti (2006); la biografía de Luis Buñuel (2003) que evidentemente cuenta con frecuentes alusiones al cine; *Soldados de Salamina*, la novela de Javier Cercas (2001) adaptada al cine, las relaciones entre su novela *Anatomía de un instante* (2014a), la película *23F* y las grabaciones del intento de golpe de estado, y más recientemente, los vínculos entre su novela *Las leyes de la frontera* (2014b) y las series de televisión.

obviamente, está presente, por ejemplo, en los estudios realizados: en *Terra Nostra* –capítulo I– y en los cuentos de Zaldua y Monzó –capítulo IV–, donde cada lector, además, encuentra sentidos determinados en función de sus posibilidades interpretativas, de manera más o menos feliz. En su lugar nos referimos a los textos que aparecen acompañados por imágenes: una tradición ciertamente medieval –recordemos, por ejemplo, los ejemplos de *La danza de la muerte* (Holbein, 2008) o el testimonio que representa *El retablo de las maravillas* (Cervantes, 1998: 131-150) a este respecto– pero que el cómic ha venido a reforzar, reinventar o restablecer, como se prefiera. De ahí a las novelas gráficas no hay más que un paso. Pero aún no es esto a lo que nos referimos, puesto que la codificación del cómic, al fin y al cabo, acaba encontrando sus propias convenciones como género literario, tal y como indica Eco (2009a:155-160). Julio Cortázar tiene un texto titulado *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (1975), relativamente poco conocido, en el que se desarrolla una trama novelesca a partir de y con las páginas de un cómic, de modo que ambos lenguajes, el puramente narrativo y el propio del cómic se entremezclan y enhebran para dar lugar a una composición que, por lo tanto, posee dos códigos. En un segundo ejemplo, Juan Eduardo Cirlot escribe su ciclo de poemarios *Bronwyn* a partir de influencias de muy diversos orígenes, que, al llegar al poema, alcanzan a construir un nuevo mito literario.

Nuestro punto de partida con respecto a la semiótica será lo que estos tres ejemplos tienen en común: un desplazamiento del signo, que, tal y como indica Barthes:

El Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «después»; por lo mismo, la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado inenunciable), sino a la idea de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo (a la manera de un calendario perpetuo) en el campo del Texto (o más bien cuyo campo es el Texto) no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización, sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra «quiere decir»), sino metonímica; el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica (si ésta le fallara, el hombre moriría) (2009b: 89).

Precisamente la cesura insalvable de la disciplina semiótica –sustituir con otras palabras el sentido de unas palabras previas– se torna una herramienta perfecta para hablar de la lectura, de la escritura: en definitiva, de la teoría de la transducción literaria.

La cita previa puede vincularse con la idea de la transducción literaria de que la lectura no es un desciframiento pasivo, sino activo, sobre el que la fuente ha perdido su control. Así es: el autor poco puede ofrecer sobre el sentido de sus textos una vez ha dado a la imprenta los mismos; en ocasiones habrá fallecido; en otras su experiencia vital poco podrá explicar sobre los textos –podrá ayudar, complementar, pero no hay una lectura biográfica que sea válida–: el texto, parafraseando a Platón¹⁷¹, debe ser capaz de defenderse a sí mismo, en otro caso, se tratará de un texto fallido; el texto deberá ofrecer las condiciones de interpretación, establecer la pertinencia de unas u otras lecturas y exégesis, y afirmar el carácter espurio de otras. Como manifiesta Eco (1965; 2005: 894-901) de un texto hay muchas lecturas posibles, y si bien no es posible determinar cuál es la lectura *definitiva* –si tal cosa es posible–, sí podemos diferenciar las buenas lecturas de las malas: aquellas que transgreden los límites impuestos por el texto, no por el autor. El autor ha desaparecido del texto o, más bien, debe desaparecer del texto. Así lo indica Barthes cuando indica que:

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe (2009b: 75).

Como indica Barthes (2009b: 76 y ss.), el autor es producto de la sociedad moderna, «el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar «la performance» –es decir, el dominio del código narrativo–, pero nunca el “genio”». En otras palabras, el intérprete-mediador. Efectivamente, el “yo” de los poemas, la primera persona narrativa de las novelas es un juego, un desplazamiento, una persona gramatical por la que no debemos dejarnos seducir.

El autor nunca es más que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo*: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo (Barthes, 2009b: 78).

«Todo texto está escrito aquí y ahora» (Barthes, 2009b: 79), es decir, cada lectura renueva el acto de la comunicación literaria. A esto nos referíamos al citar a

¹⁷¹ Cfr. Capítulo III

Segre¹⁷²: el contexto se actualiza en cada lectura. De hecho, el autor no puede escapar a la naturaleza del lenguaje, al continuo escapismo del significado a través de palabras que sustituyen a palabras que sustituyen a palabras, y así sucesiva y vertiginosamente:

El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente (Barthes, 2009b: 80).

El rodeo ha sido enorme. Sin embargo, hemos llegado a la clave: la escritura es un retroceso constante mirando hacia el futuro intangible de la lectura. El escritor puede *mezclar escrituras*, es decir, reelaborar, transcribir, realizar mixturas y pruebas, pero sus palabras remiten a otras, sustituyen a otras, tal y como sucedía en el ejemplo del capítulo I, *Terra Nostra*. El acto de la interpretación, de la lectura, sólo renueva indefinidamente este acontecimiento. En la escritura «todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*» (Barthes, 2009b: 81) y «el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido» (Barthes, 2009b: 81). Los libros resultan entonces caminos intransitados por muy recorridos que sean sus sendas: cada lectura renueva el rito:

De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito (Barthes, 2009b: 82).

Efectivamente, una vez que se entiende que la obra de arte, el texto literario es un objeto estético que participa en un acto comunicativo complejo, diferente de otros procesos por las características propias del artefacto poético, es lógico que al lector le corresponda una responsabilidad al menos tan grande como la que le corresponde al

¹⁷² Cfr. Capítulo I y II.

autor. Es el lector quien cierra la comunicación literario y quien, con su acto de lectura, le da sentido a las palabras del autor¹⁷³.

Barthes indica que «El nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (2009b: 83). Estas palabras están directamente en contra de las que pronunciaba Quevedo en el soneto *Desde la torre*. Entendemos que Barthes se refiere a los estudios biográficos o a la autoridad –valga la redundancia– del Autor sobre su propia obra, y a la que nos hemos referido previamente. Efectivamente, las responsabilidades del autor se diluyen, como ya hemos indicado, una vez que su obra entra en circulación y los lectores comienzan a ejercer su derecho interpretativo sobre los textos.

Pero debemos volver más atrás en nuestra argumentación, a la idea de Barthes¹⁷⁴ de que *el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior*, y que su intento de escribir sus emociones *traduciéndolas no es más que un diccionario ya compuesto*. Esto se vincula directamente con la noción de *enciclopedia* de Umberto Eco, tal y como se explica en la siguiente cita:

La enciclopedia está dominada por el principio peirciano de la *interpretación* y, por lo tanto, de la *semiosis ilimitada*. Cada expresión del sistema semiótico-objeto se puede interpretar con otras expresiones, y éstas por otras más, en un proceso semiótico que se autosostiene, aunque, en la perspectiva peirciana, esta fuga de los interpretantes genera hábitos y, por lo tanto, modalidades de transformación del mundo natural: pero cada resultado de esta acción sobre el mundo debe a su vez ser interpretado, de modo que, por un lado, el círculo de la semiosis se abre continuamente al exterior de sí mismo y, por otro, se reproduce continuamente en su propio interior.

Además, la enciclopedia genera siempre nuevas interpretaciones en función de los contextos y las circunstancias. Por lo tanto, de ella no se da nunca una representación definitiva y cerrada: una representación enciclopédica nunca es global, sino siempre *local*, y se activa en función de determinados contextos y circunstancias (Eco, 2009b: 31-32).

En una enciclopedia –o en un diccionario– la búsqueda de una acepción puede prolongarse infinitamente, a cada significado le sigue un significante que puede contener otros, en un juego tal como el que describe Barthes: de retroceso, ocultamiento y desaparición. Palabras que sustituyen a palabras y que son sustituidas por palabras y

¹⁷³ En este sentido, Cfr. Capítulo VIII.

¹⁷⁴ No deja de sorprenderme en el autor de *Diario de Duelo* (Barthes, 2009a). Aunque quizás este último texto se explique habida cuenta de la desaparición del autor –y por ende, sus emociones– en el proceso de escritura: la repetición de palabras y sentimientos, si bien no puede ser un consuelo, sí puede representar una manera de dialogar con la pérdida. Por ello los temas tradicionales de la literatura son el amor, la muerte y el tiempo.

que, además, no se cierran sino que cada lectura representa una nueva invocación de este sistema, ya que como indica Eco (2013: 443-460), la semiosis ilimitada explica la dinámica del sistema pero no de cada uno de los procesos individuales. Si esto acontece en el universo de la lectura, de la búsqueda de significados y sentidos, evidentemente ha de acontecer también en los procesos de escritura. En este sentido, Umberto Eco reflexiona en torno a la hipotiposis y la écfrasis (2012: 254-276). Podemos definir brevemente la hipotiposis como la descripción verbal mediante la que se hacen evidentes «fenómenos visuales» en una serie de traducción o transducción intersemiótica. Esto está estrechamente vinculado con la écfrasis, que es la descripción de una obra de arte o un caso de traducción o transducción intersemiótica inversa, en la que se traduce del código visual al código lingüístico. Ambas están conectadas con el famoso *ut pictura poeisis*¹⁷⁵. El objetivo del empleo de la hipotiposis es conseguir que las palabras sugieran o evoquen una imagen determinada; la écfrasis se realiza con el mismo fin vinculado a una obra de arte y de este modo hemos llegado a conocer cómo eran algunas obras de arte sin que éstas hayan sido conservadas¹⁷⁶. La écfrasis fue un ejercicio retórico de reconocido prestigio en la educación humanística. En este caso, es patente y fácilmente demostrable como el signo es sustituido por otro signo y por tanto se nos escapa. Sin embargo, el empleo de la descripción de una obra determinada en una novela o un poema acostumbra a cumplir otras funciones. Tomemos como ejemplo la descripción que se realiza en *Tiempo de Silencio* (Martín-Santos, 2000: 117) de *Le grand bouc* de Francisco de Goya, cuyo valor de simbolismo sincrético está fuera de toda duda: a la descripción de la reproducción del cuadro le sigue una conferencia dictada por Ortega y Gasset y por asociación y desplazamiento el aquelarre del cuadro es comparado e identificado con la conferencia del pensador español. De este modo, el gran macho cabrío se identifica con Ortega; las brujas idólatras con el público de la conferencia. Y la mística de ambos discursos también se entrecruza. Un signo que viene a sustituir a un signo –el famoso verso *A rose is a rose is a rose* de Gertrude Stein bien pudiera representar esta falacia del lenguaje–. De igual modo, a otra escala, se comportan las metáforas puras en las que el elemento real no está presente: se produce un desplazamiento del lenguaje, un retraerse del sentido hasta que, en cierta manera,

¹⁷⁵ Y no debemos olvidar que en la *Epístola a los Pisones* o la poética horaciana se hace referencia a la proporcionalidad y verosimilitud en el caso de la pintura de un hombre con cabeza de caballo.

¹⁷⁶ «Se dice que cuando el *Laoconte* fue descubierto en Roma en 1506, la gente lo reconoció como aquella famosa estatua griega por la descripción verbal facilitada por Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*» (Eco, 2011a: 27).

dicha metáfora se institucionaliza y adquiere directamente el significado metaforizado. Esto ha sido descrito por Borges (2005c: 47-75) a propósito de las kenningar o asociaciones enigmáticas de la poesía de Islandia.

Umberto Eco (2012: 255) indica que la hipotiposis –el reverso de la écfrasis– puede producirse por denotación, por descripción pormenorizada, por acumulación de acontecimientos o personajes o por enumeración. A pesar de que todas estas son series o listas, nos interesa particularmente la enumeración, que entra directamente en relación con lo indicado previamente a propósito del diccionario o la enciclopedia:

Una representación por acumulación o por series de propiedades no presupone un diccionario, sino una especie de enciclopedia, una que jamás se termina, y que los integrantes de una cultura determinada conocen y dominan solo en parte, dependiendo de su competencia (Eco, 2011a: 175-176).

Una vez más, Eco se refiere a la competencia de los lectores para desentrañar el sentido de los textos. Si utilizamos los ejemplos extraídos de los empleados hasta el momento, la descripción que realiza Carlos Fuentes de *El Escorial* –o, más bien, su trasunto ficcional– en *Terra Nostra* puede no ser identificado como tal, pero sin duda destacará la idea de mausoleo o palacio de la muerte y finitud del tiempo; los tapices que describe Garcilaso bien pueden ser inexistentes pero remiten a mitos y en el fondo están vinculados con la pintura renacentista; por lo tanto, la diferencia entre la realización de la hipotiposis o la écfrasis dependerá de la competencia del lector para reconocer una referencia dada, en estos casos límites, y, sin duda, circulares, donde un signo sustituye –y en ocasiones constituye– a otro.

En la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño (2015), el narrador del primer diario (Bolaño, 2015: 11-137) –y que lo es también de la última parte (Bolaño, 2015: 555-609)– realiza constantemente listas, algo que se produce a lo largo de toda la novela. En las páginas dedicadas al 22 de noviembre (Bolaño, 2015: 82-85), Ernesto San Epifanio, uno de los poetas del grupo real-visceralista, realiza una clasificación, primero genérica, fundamentada en la afiliación heterosexual, homosexual y bisexual, para después centrarse en realizar un catálogo de autores de poesía:

Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo.

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos (Bolaño, 2015: 83).

Estas declaraciones, que han de ser comprendidas en el afán provocador de unos jóvenes buscando un espacio poético propio, en la nebulosa de sus turbias relaciones con el elenco de autores consolidados y por consolidar de México, son, en el fondo, una lista de la historia de la literatura española, desde otro punto de vista. Aún tratándose de una enumeración aparentemente caótica (Eco, 2011a: 189 y ss.), sigue la lógica que se ha impuesto en el segundo párrafo citado: cada autor es vinculado con una de esas categorías, aunque el sentido o la razón por la que se realiza así se nos escapa:

Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas.

- En nuestra lengua, claro está –aclaró–; en el mundo ancho y ajeno el paradigma siegue siendo Verlaine el generoso.

Una loca, según San Epifanio, estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva mientras que los maricones y los maricas vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética y viceversa. Cernuda, el querido Cernuda, era un ninfo y en ocasiones de gran amargura un poeta maricón, mientras que Guillén, Aleixandre y Alberti podía ser considerados mariquita, bujarrón y marica, respectivamente. Los poetas tipo Carlos Pellicer eran, por regla general, bujarrones, mientras que poetas como Tablada, Novo, Renato Leduc eran mariquitas (Bolaño, 2015: 83).

¿Qué sentido tiene este catálogo, esta lista? A cada autor y su obra le corresponde un adjetivo, un sustantivo que los sustituyen en la novela. Obviamente, se da el afán provocador, pero a la par hay un componente enciclopédico en la sucesión de nombres. Umberto Eco indica lo siguiente:

Usamos las descripciones a partir de propiedades cuando pertenecemos a una cultura primitiva que tiene que construir aún una jerarquía de géneros y especies, y que carece de definiciones por esencia. Pero esto también puede ser cierto en el caso de una cultura desarrollada insatisfecha con algunas definiciones esenciales existentes, y que desea ponerlas en tela de juicio, o que intenta, al descubrir nuevas propiedades, aumentar el acervo de conocimientos sobre determinados elementos de enciclopedia (2011a: 176).

Efectivamente, la lista parece motivada por la provocación y puede querer inducir una nueva clasificación o la adición de unos nuevos atributos a un catálogo de autores consolidados. Evidentemente es arbitraria –como el signo lingüístico que la representa– y los significados se desplazan y se ocultan. Un lector de Bolaño –novelista que ha conocido un considerable éxito mercantil y académico– puede identificar algunos de los nombres que aparecen en la lista. En ocasiones, su conocimiento de los mismos se reducirá –y es en extremo reduccionista– a pensar que Alberti era un poeta comprometido y Cernuda homosexual, por poner un ejemplo. Ninguna de las dos dicen mucho –y nunca todo– de su obra. La naturaleza de la literatura es ciertamente enciclopédica en el sentido de la sustitución y el desplazamiento del signo. Nuestro siguiente ejemplo se manifiesta como una obra en la que confluyen elementos muy diferentes en la constitución de un signo, y, por tanto, en la sustitución de unos elementos por otros: palabras en el lugar de palabras, imágenes, sonidos, imaginaciones y fantasías.

VI.I.- Transducciones en el ciclo poético *Bronwyn* de J.E. Cirlot

En este apartado intentaremos dar cuenta de las relaciones que establece Cirlot en el espacio ficcional de su ciclo de poemas dedicados a Bronwyn. Son transducciones de orígenes muy diversos, así que lo haremos será ir señalándolas en función de la clasificación de transducciones que más arriba esbozábamos y ver cómo se trasladan al espacio ficcional creado por Cirlot y hasta qué punto puede considerarse *lírica* el género al que se adscriben, dada la diversidad de las interpretaciones-mediaciones que el poeta establece. En primer lugar, veamos cuál fue la primera motivación que lleva a Cirlot a escribir el ciclo *Bronwyn*. Se trata del visionado de una película como espectador lo que lleva a la constitución de todo el ciclo poético:

Un día de verano del año 1966, Juan Eduardo Cirlot vio una película en una sala de cine barcelonesa. En medio de la oscuridad habitual que suele inundar las salas de cine, especie de tinieblas del siglo XX, vio la luz. Pero no era sólo la luz de la pantalla; era la luz de Bronwyn / Rosemary Forsyth. Nada sucedió después del visionado de la película *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner (Cirlot, 2001: 11).

Así empieza a forjarse el ciclo Bronwyn, con una transducción intersemiótica procedente del visionado de diferentes imágenes de procedencia fílmica, películas como *El señor de la guerra* (1965) del director Franklin Schaffner, protagonizada por

Rosemary Forsyth y Charlton Heston, ambientada en la región de Brabante en torno a los siglos X-XI. A esta, le sigue otra: la experiencia de la versión rusa de *Hamlet*:

Fue el visionado de otra película lo que produjo la auténtica revolución interior en el poeta y la comprensión de Bronwyn. Fue la versión rusa de *Hamlet* lo que instaló definitivamente el mito Bronwyn en su imaginario (Cirlot, 2001: 11-12).

Otra transducción intersemiótica que se cruce interpretativamente con la primera. Estamos en la génesis del Ciclo *Bronwyn*. Aún quedan otras transducciones declaradas repetidamente:

Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el film ruso recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de “esas mismas aguas y con las mismas flores”. Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con “él” lo que Hamlet hizo con Ofelia (Cirlot, 2001: 12; 590).

La misma Ofelia aparece como transducción por motivos diversos: desde la identificación Bronwyn-Ofelia o el visionado de películas y representaciones teatrales. Se van añadiendo otra serie de materiales de procedencia artística –más transducciones intersemióticas–, como el cuadro de Böcklin *La isla de la muerte* o de los muertos, según las versiones y traducciones, que presenta una barca conducida por un hombre de vestimenta oscura en cuya popa se alza un ser humano vestido totalmente de blanco, dirigiéndose hacia una isla oscura a través de un océano inmenso, y transducciones mitológicas –como la referencia a Danae o Daena, a Shekina, al libro de la tradición heterodoxa conocido como *El libro de Henoch*, del que citaré más adelante el fragmento del *Génesis* que en principio le da origen–.

El tema del ciclo *Bronwyn* bien pudiera ser el amor, ya que como trasfondo a toda la composición se encuentra bien identificado. Los poemas se dedican a Bronwyn o más bien al deseo de Bronwyn o al encuentro con Bronwyn. Esto no constituye nada novedoso ni probablemente interesante de por sí; sin embargo, las diferencias en el tratamiento de diferentes elementos sobre los que el arte ya había trabajado convierten al ciclo *Bronwyn* en un símbolo de la literatura moderna en cuanto a su eclecticismo y capacidad sincrética se refiere.

Cirlot inicia la publicación de poemarios dedicados a Bronwyn en febrero de 1967, a la vez que un artículo titulado *Bronwyn. El ocaso del señor de la guerra* (Cirlot, 2001: 587-589), en el que explica alguno de los impulsos poéticos creadores que le

llevan a la escritura. Se trata de la película *El señor de la guerra* relacionada con el visionado de otras, esencialmente de la versión rusa de Hamlet y de la dirigida por Lawrence Olivier, considerada por Cirlot como definitiva en lo que a la obra de Shakespeare se refiere. Durante la escritura del ciclo se establecen ciertas identificaciones: Bronwyn-Ofelia-Rosemary Forsyth; Bronwyn-Daena-Shekina; Hamlet-El señor de la guerra-Cirlot.

¿Pero de dónde provienen todas estas imágenes? Como bien sabemos, el personaje Bronwyn aparece en la película *El señor de la guerra*, interpretado por Rosemary Forsyth. La primera identificación que se produce se da por una pretensión de irrealidad del autor que confunde voluntariamente la realidad con la ficción, atribuyendo a la persona real cualidades del personaje cinematográfico y viceversa, fundiéndolos en un solo personaje ficcional correspondiente al género de la lírica. Lo importante de Bronwyn –además de los juegos de dicción mezclando alemán e inglés en su nombre *wrong-win*, mala victoria, *wrong-bin*, mal ser, y otros¹⁷⁷– es su resurgimiento de las aguas en una escena de la película. Crysagon de la Cruz –Charlton Helston– sale de caza tras haber tomado posesión de una marca fronteriza en Brabante que tiene ataques regulares de los frigios. Tras rechazar el primer ataque, se relaja cazando, entregado a las aficiones de sus coetáneos. Durante la caza, se encuentra con Bronwyn, quien, asustada, cae al agua y del agua se levanta. En la duración de estos fotogramas se percibe el cambio en el rostro del héroe de la película: se ha enamorado de la doncella que resurge de las aguas. Este hecho desencadenará una cadena de acciones que terminarán con el abandono de Crysagon de la Cruz de Brabante herido hacia las tierras del Duque para dar cuenta de sus actos. Se desarrolla como una tragedia griega, el héroe comete una acción desmesurada: asume su derecho de pernada con la doncella Bronwyn cuando ésta se va a casar pero se enamora y se niega a entregarla al día siguiente con la complacencia de ésta, lo que provoca la rebelión del marido y de su pueblo, que ayuda a atacar la torre. Todo acaba cuando el hermano de Crysagon regresa con ayuda del duque y reclama para sí los derechos de Brabante, lo que conduce a una lucha entre ambos y a la muerte del hermano de Crysagon, quien, a consecuencia de la desmesura de su amor pierde un hermano, su tierra y, aparentemente, sus derechos, aunque el final de la película no es cerrado. Esto le sirve de excusa a Cirlot para unir dos imágenes: Bronwyn renaciendo de las aguas y Ofelia sucumbiendo ante ellas. Por lo que entre la pareja de la

¹⁷⁷ Pueden encontrarse en la completa edición de Cirlot (2001: 635 y ss.; 655 y ss.) las reflexiones del autor al respecto.

película y la de la tragedia de Hamlet y las dos versiones fílmicas de la misma –la rusa y la de Lawrence Olivier– se produce una identificación que sigue esta dicotomía: Bronwyn es el inverso de Ofelia y Crysagon de la Cruz es el personaje inverso de Hamlet. Es decir, el crimen de Hamlet, acaecido en el tiempo de la ficción unos cinco siglos después, y en el de la realidad compuesto el drama cuatro siglos antes, es compensado por Crysagon de la Cruz, esto, claro está, en el imaginario del poeta. El crimen de Hamlet es rechazar a Ofelia para proseguir con la investigación del asesino de su padre y usurpador del lecho de su madre. Ofelia rechazada no encuentra otra salida que la muerte en las aguas, y de las aguas, cinco siglos antes, renace Bronwyn. El propio autor se identifica con los amantes de estas dos heroínas, tanto con Hamlet como con Crysagon, y siente que sufre el castigo de la acción de Hamlet en su propia piel o en la piel de Crysagon. Por otro lado es el Azazel de *El libro de Henoch*, del que se recoge un fragmento en el Génesis que cito más adelante, que pierde su condición divina de ángel al enamorarse de una de las hijas de los hombres. En la recreación del mito se funden, además otros factores, como son las divinidades Danae y Shekina que también se explican más adelante.

La explicación a estas identificaciones es la siguiente: En primer lugar, cierta identificación entre Ciril y Hamlet, en segundo lugar, la relación que guardan Bronwyn-El señor de la guerra y Hamlet-Ofelia, quien es rechazada por Hamlet y decide suicidarse en las aguas. Como caso opuesto, Bronwyn, en la película, resurge de las aguas –de ahí la dedicatoria casi generalizada en todos los poemarios del ciclo: A la que renace de las aguas, a la que permanece conmigo bajo la superficie de las aguas, a la que renace eternamente de las aguas, a la que renace de las aguas infinitas...¹⁷⁸– y es su belleza desnuda, inerte, la que provoca la perdición del protagonista de la película; como sucede en el *Libro de Henoch*, en el que un grupo de ángeles se reproduce con las hijas de los hombres perdiendo su condición divina, aunque puede ser que ya fueran ángeles caídos o más propiamente gigantes, dando lugar a una raza de héroes. Parte de lo señalado en el libro de Henoch aparece en Génesis:

Cuando la humanidad comenzó a multiplicarse sobre la faz de la tierra y les nacieron hijas, vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres les venían bien, y tomaron por mujeres a las que prefirieron de entre todas ellas. Entonces dijo Yahvé; “No permanecerá para

¹⁷⁸ En Ciril (2001: 60;94; 116; 140; 180; 202; 228; 244; 280; 312; 336; 354; 412). En las dedicatorias se van produciendo ligeras vacilaciones pero se conserva intacta, en la mayoría de las ocasiones: *A la que renace de las aguas*.

siempre mi espíritu en el hombre, porque no es más que carne; que sus días sean ciento veinte años.” Los nefilim aparecieron en la tierra por aquel entonces (y también después), cuando los hijos de Dios se unieron a las hijas de los hombres y éstas les dieron hijos: éstos fueron los héroes de la antigüedad, hombres famosos) (Génesis, VI: 1-7)

De esta estirpe surgirían los primeros héroes: de la unión de los hijos de Dios y las hijas de los hombres. La pena de esta seducción es que los hijos de Dios pierden su condición divina: el don del amor exige una pérdida como contrapartida. El propio Cirlot menciona la importancia de *El Libro de Henoch*, Bronwyn, Ofelia y Hamlet en una amalgama de referencias culturales de muy diversa índole:

Bronwyn, en principio, es un nombre de mujer: el nombre de una doncella céltica que vivió hacia el año 1000 de nuestra era en Brabante. Tuve conocimiento de ella a través del cine. Ella, inerme, sólo con su belleza desnuda, destruye al caballero, le hace traicionar a los suyos, matar a su hermano, faltar a las leyes de su raza e incluso es causa de su muerte. Más profundamente, Bronwyn es, para mí, el mito de la amada de otra vida, de la luz ya vivida y perdida, de lo irredento, de lo que soñé una vez como mujer cartaginesa muerta, que resucitaba. Bronwyn es el reverso de Ofelia, rechazada por el héroe Hamlet, se ahoga en las cenagosas aguas de un río. Bronwyn sale de esas mismas aguas para derrotar al nuevo Hamlet.

[...]

Es la que Wagner llamó mensajera del más allá, es la Daena de la tradición mística persa, es el anima de Jung; es decir, tales advocaciones podrían corresponderle. Pero acaso es lo contrario: el llamamiento de la alteridad absoluta, la voz del vacío, la luz, el misterio de una cabellera, [...]. Bronwyn se me aparece en el centro de un universo de espirales interiores similar al de las miniaturas irlandesas. [...] Es el llamamiento de lo joven cuando ya no se es joven; es el llamamiento de la vida cuando se está muerto. Por encima de todo, Bronwyn es la doncella que conquistó a Azazel, en el Libro de Henoch. Esto es, la mujer por la que el ángel se hizo hombre, según la tradición heterodoxa.

(Cirlot, 2001: 597-599)

Cirlot transforma a Bronwyn: la figura poliédrica de un personaje compuesto por muchos: sucede la transformación, la metamorfosis, la transfiguración alquímica. Es un ciclo de infinitas, recursivas y enciclopédicas transducciones. Cirlot no es más Cirlot, sino en parte un personaje de su propia obra; Bronwyn es Daena, de la mística persa que da a conocer la muerte y guía hasta ella –el no lugar del no ser– relacionado con el poema de Poe *Ulalume*, poema en el que el poeta es guiado hacia el lugar donde murió su amada:

Comienza el ciclo en paralelismo con la poética de Edgar Allan Poe, el «técnico en la muerte», el poeta del «era», el creador del

«mejor poema del mundo»según Cirlot: *Ulalume*. Desde un lugar paralelo nace el inglés de *No more Bronwyn*, la segunda parte de *Bronwyn*, z, como homenaje a Poe y a Bronwyn a un mismo tiempo. La amada muerta en la tumba fue una imagen vivida por Cirlot, recurrente en los sueños, en los acontecimientos reales, recreada en poesía (Cirlot, 2001: 30).

Es también Shekina, que en hebreo significa gloria o presencia de dios, es también Rosemary Forsyth, la actriz que interpretó a Bronwyn, y, por supuesto, su reverso, Ofelia. La metamorfosis de todas ellas da lugar a Bronwyn o la de Bronwyn a la presencia de todas ellas. Si Bronwyn desde su alteridad absoluta no se manifestaba, el ciclo es un monólogo, un diálogo en ocasiones. Porque la proyección que hace el poeta en la escritura y antes de la escritura es ya una pronunciación de Bronwyn.

Veremos a partir de ahora en qué clase de género se sitúa el ciclo *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot. Los géneros literarios suponen para el escritor una invitación a la forma más que una imposición o una declaración de principios estéticos. Sin embargo, resulta evidente que cuando un novelista se decide a escribir una novela, la reflexión sobre la misma –especialmente en la modernidad, donde podríamos comenzar con el *Quijote* y continuar hablando del *Tristram Shandy* de Sterne, *Jacques el fatalista* de Diderot, el *Ulises* de Joyce, la *Regenta* de Clarín, *En busca del tiempo perdido* de Proust– es continua y declarada en varias ocasiones, desde la metaficción que supone la lectura de la propia obra en la obra, pasando a aspectos extrínsecos de la creación literaria, en los que, siguiendo la broma borgiana, el escritor es el primer lector de su obra, y es inevitable que no sea consciente de la forma que va tomando a medida que avanza en su composición. En general, el género lírico ha sido definido o delimitado, desde la *Poética* de Aristóteles, o la *Epístola a los pisones* de Horacio, llegando a Hegel, como el género en el que el poeta habla por su propia boca o declara sus sentimientos, haciendo de lo universal un uso particular. Incluso María Zambrano alude al conocimiento intuitivo del poeta y su labor social al declararla. Sin embargo, su capacidad para hacer ficción no es menor que la del novelista por el hecho de que escriba versos –líneas que no llegan hasta el final de la página–, ni declara sus sentimientos, ni, aún así, habla por su propia boca, sino que es capaz de crear espacios de ficción atemporales difícilmente identificables. Si se da una característica en la modernidad es el eclecticismo y sincretismo en el momento de la creación poética, incluso llegando a rozar el solipsismo, como ocurre en ciertos momentos en el ciclo *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot. Hablar de géneros podría limitar la búsqueda

hermenéutica del sentido de las influencias, no unidireccional, sino poliédrica e infinita, particularmente al hablar de Cirlot, que aún en el ciclo que nos ocupa elementos de la cultura pop –no obstante, se refiere a Rosemary Forsyth, la actriz que encarnó a Bronwyn en “El señor de la guerra”–, influencia surrealista en su poesía –en sus estancias en París tradujo a Elouard, Breton y Artaud–, arte –el cuadro *La isla de la muerte*, de Arnold Böcklin–, diferentes versiones fílmicas de la obra shakesperiana Hamlet –en concreto, la rusa y la de Lawrence Olivier de 1948–, elementos simbólicos antropológicos –Cirlot, además de poeta y crítico de arte, era un erudito y su *Diccionario de símbolos* es tan bien considerado fuera de España como el libro *Estructuras antropológicas del imaginario* de Gilbert Durand o *La poética del espacio* de Bachelard–, y otros elementos relacionados con la alta cultura, como lo relativo al *Libro de Henoch*, y los mitos orientales encarnados en las deidades Danae y Shekina, además de otras cuestiones como el “eterno femenino”, similar al que se da en la obra de otros poetas como Dante, Petrarca, Garcilaso, Hölderlin, etc., en los que la mujer se sublima hasta divinizarse y ocupar el lugar de dios en el imaginario del poeta, extraordinariamente idealizada, además de la estructura de *La quête de Bronwyn*:

La estructura de *La quête de Bronwyn* parece surgida de una novela del ciclo artúrico, del ciclo del Graal concretamente, lo cual no es extraño si se tiene en cuenta que el mito Bronwyn llevó al poeta al estudio profundo de la literatura medieval (Cirlot, 2001: 44).

Veamos primero las coincidencias del ciclo Bronwyn de Cirlot en relación con los “diez rasgos fundamentales de lo lírico” que enuncia Kurt Spang (1993: 58-61):

1. La disposición anímica que subyace a toda creación lírica es, según W. Kayser, la interiorización, es decir, el poeta lírico tiende a experimentar la alteridad de una forma tan intensa que se funde hasta con la realidad; lo externo se aprehende como interno. Una de las consecuencias concretas más llamativas de esta situación es la brevedad de los textos líricos; se pueden comparar con las miniaturas en la pintura. La brevedad se explica también por la intensidad de la conmoción lírica cuya característica no es la extensión sino la intensión. Sin embargo, la brevedad puede deberse igualmente a la poca duración de las actividades que acompañaban ciertos cantos (Spang, 1993: 58-59).

Es el caso del ciclo de Bronwyn; durante la escritura del ciclo se establecen ciertas identificaciones: Bronwyn-Ofelia-Rosemary Forsyth; Bronwyn-Daena-Shekina; Hamlet-El señor de la guerra-Cirlot. Ya hemos hablado antes de estas identificaciones y

de cómo se traslada su figura de un género a otro o de la realidad a la ficción a través de la metamorfosis.

Sin embargo, en lo que se refiere a la brevedad en el pasaje mencionado de Kurt, hay que considerar la existencia de dieciséis poemarios dedicados a Bronwyn, así como varios poemas destruidos por el autor titulados antibronwyn, que sería como la desidealización del mito creado por el propio poeta. La extensión del ciclo de Bronwyn hace que tenga aspectos relacionados con las sagas medievales o los poemas épicos. Sin embargo, si consideramos la *Vita Nuova* de Dante como una creación absolutamente lírica, en la que se idealiza a una mujer sublimándola hasta equipararla con Dios, sentando las bases de la Divina Comedia, la extensión del ciclo no es tan grande. Aún así, según Kurt Spang, esto sería una característica no lírica del ciclo de Bronwyn:

2. El texto lírico no tiene historia; me refiero a la historia en el sentido que fijamos para el drama y la narración, es decir, la combinación conflictiva de figuras, tiempo y espacio. Los textos líricos naturalmente también presentan figuras y no raras veces hablan de conceptos temporales y espaciales, pero no es para combinarlos con una trama, sino para que sirvan de soportes –la mayoría de las veces simbólicos– de las facetas del tema que está configurando el poeta. La sugerencia, la insinuación, el estímulo creativo son recursos típicamente líricos (Spang, 1993: 59).

En este sentido, el ciclo no tiene una historia, Cirlot establece las líneas de transducción sobre las que construye su poemario, explicadas en la reflexión que suscitó el punto anterior. En cuanto al espacio-tiempo, es un poemario aparentemente de la negación absoluta: no lugar, no tiempo, no ser, no como síntesis de todo lo verbalizable, ni siquiera el lenguaje sirve para dar cuenta de esa realidad y hay que forzarlo sintácticamente, semánticamente e incluso hay que inventar un idioma de seis letras –pienso en *Bronwyn, n* (Cirlot, 2001: 279-310), poemario en el que a partir de las letras del nombre de Bronwyn se crean poemas fonovisuales, con ritmo pero sin ningún significado: Cirlot inventa un lenguaje para intentar comunicarse con el personaje que ha creado—. Sin embargo, Bronwyn no se caracteriza tanto por sus múltiples negaciones como por ser un ciclo del encuentro, dedicado al encuentro que se produce en el umbral de los lugares y los tiempos inencontrables o negados:

3. La predilección por la instantánea es otro rasgo que emana de la brevedad y la naturaleza específica de la vivencia lírica; quiero decir, el poeta no elabora una argumentación externamente coherente, sino que acumula sugerencias hábilmente organizadas para ilustrar y profundizar en un solo tema central y para suscitar la colaboración del

receptor. En cuanto se descubra una trama en un texto lírico hay que andar con cautela, puesto que casi siempre es señal de hermanamiento de elementos líricos con otros dramáticos y/o narrativos; mezcla que evidentemente puede dar frutos muy sorprendentes y literariamente logrados. Por otro lado, se observan muy diversos grados de organización de la materia lírica, baste confrontar el soneto, con su estructuración argumentativa, y el caligrama como forma extrema de fragmentarismo verbal que roza ya la expresión pictórica (Spang, 1993: 59).

De este modo se explica el interés que manifiesta Cirlot al dedicar cada poemario, como hemos indicado, *A la que renace de las aguas, a la que permanece conmigo bajo la superficie de las aguas, a la que renace eternamente de las aguas, a la que renace de las aguas infinitas...* El instante más sugerente del visionado de *El señor de la guerra* es el momento en el que Bronwyn sale desnuda de las aguas, absolutamente indefensa y Crysagon de la Cruz, el señor de la guerra, la encuentra. Las aguas, según el *Diccionario de símbolos* del propio Cirlot (1985: 54-56) se definen como: ilimitadas e inmortales son el principio y el fin de todas las cosas –Bronwyn misma en el poema visual *Alfa y omega = aleph y tau* (Cirlot, 2001: 549)–, desde culturas antiguas se distingue entre aguas superficiales y profundas –del latín viene alta mar, donde *altus* es profundidad–, de las aguas y del inconsciente universal surge todo lo viviente como de la madre, se da una asimilación entre el agua y la sabiduría –intuitiva o social-inconsciente–. Son también representación del abismo, para denotar lo insondable y misterioso. Simboliza en Caronte y Ofelia el último viaje pero su constante evaporación a través del elemento fuego –sol– representa la sublimación de la vida. De las aguas surgen los poemas, como Bronwyn, que al surgir de las aguas, es el poema:

4. La profundización en un aspecto, en un tema, en una emoción se vincula muy estrechamente con la brevedad y con la preferencia por la “instantánea”, dado que es señal de la renuncia a la extensión dinámica y evolutiva en el texto lírico. Al poeta no le interesa desplegar detalladamente uno o varios acontecimientos, sino profundizar en un solo tema del que presenta, a lo sumo, aspectos diversos. Si en los demás géneros prevalece una especie de horizontalidad en el tratamiento de la materia literaria, en la lírica se convierte en verticalidad (Spang, 1993: 59-60).

Todo el ciclo es una profundización en el aspecto relacionado con la visión de Bronwyn al surgir de las aguas. Una profundización en el mito que el propio poeta genera al construir un tejido de intertextualidades diversas, coadyuvando elementos tan

dispares como el libro de Henoch con una actriz de los años sesenta –Rosemary Forsyth–.

El resto de los puntos, Kurt Spang (1993: 60-63) los dedica a hablar del lenguaje poético, de las diferencias entre verso y prosa, del ritmo, la oralidad y la musicalidad. Ciertamente que todo poema ha de tener esas características, pero el nivel de abstracción que alcanza la poesía a lo largo de las vanguardias hace que su carácter oral se pierda, el lenguaje poético está auténticamente desautomatizado, es un lenguaje que traspasa los umbrales de la distancia que separa al “yo” lírico del personaje que se encarna los poemas, Bronwyn. Aparecen varios poemas en prosa en *Bronwyn IV* (Cirlot, 2001: 139-177). Pero lo interesante, en relación con la musicalidad, es el sistema que Cirlot utiliza en *Bronwyn, permutaciones* (Cirlot, 2001: 411-431), basado en la música dodecafonista del círculo de Viena, en el que prima la escala átona y variaciones sobre ésta, escribe una serie de poemas en los que los versos se van cambiando de posición, y después, los sintagmas de los versos, dando rigor al azar pretendido por Mallarmé en *Un coup de dées*. También resulta musical el libro ya mencionado, absolutamente solipsista, en el que Cirlot inventa un idioma para hablar a Bronwyn.

Aunque el ciclo de Bronwyn encaja bastante bien en las descripciones del género lírico, puede considerarse más cercano a la tradición iniciada por Dante en la *Vita Nuova*, obra en la que la sublimación del elemento femenino comienza a producirse, proceso que se culminará en *La divina comedia*, cuando Beatriz suplanta a la figura de Dios en la cosmogonía dantesca al alcanzar el paraíso y encontrarla a ella. Línea que continuarán Petrarca, Garcilaso, Hölderlin, en la que la mujer espiritualizada, habiendo perdido las facultades que la asocian a lo real debido a la muerte o la idealización en la mirada del poeta, alcanzan características pseudo-divinas. Cirlot ha querido construir una mitología propia haciendo una mixtura de elementos culturales diversos muy propia de la modernidad literaria, y podría considerarse su poesía tanto épica como dramática en lo que a este ciclo se refiere. Bronwyn es el diálogo deseado con un ser inexistente, de ficción, y todas las máscaras que lo pueblan –Shekina, Danae, Rosemary Forsyth–, que en ocasiones es un monólogo. La influencia que produce la película *El señor de la guerra* (1965) es fundamental, y pueden rastrearse los posos que los fotogramas han dejado en algunas imágenes del poema, fundamentalmente en las dedicatorias de cada libro –a la que renace de las aguas, la imagen más reiterada–. En la película, el señor de la guerra paga su desmesura al apropiarse de una mujer que no le

pertenece, de distinto rango, tema rescatado, ya tradicional, se da en la *Biblia*, con el rey David, en obras del barroco español y muchas más. Hay rastros de tragedia clásica, el destino es poderoso y aunque los personajes no son responsables de sus acciones, sí pagan las consecuencias de sus actos. La desmesura del propio ciclo lo acerca a las sagas épicas, aunque excluyendo el componente narrativo o quedando relegado al trabajo de intertextualidad a que se ve obligado el lector para profundizar en el conocimiento del ciclo. Al fin y al cabo, Bronwyn no deja de ser una Helena de Troya robada del siglo XI y arrastrada por la fuerza de la imaginación poética de Cirlot al siglo XX. El tiempo del poemario es un no-tiempo, que transcurre en un no-lugar sin acciones, pero constante.

El ciclo de Bronwyn es muestra del sincretismo genérico propio de la modernidad, infinitas transducciones se encuentran presentes en él. Cirlot no respeta los límites de la comunicación y se adentra en ocasiones en el solipsismo que implican su creación poética, la incomunicación alcanza su grado máximo en el idioma inventado para hablar con Bronwyn. Son poemas para el propio poeta. Sin embargo, es un ciclo del encuentro que se produce en el umbral de los lugares y los tiempos innombrables: la ficción.

VI.II.- Fantomas y Cortázar en el tribunal Russell

La obra que nos ocupa en este excursus está titulada *Fantomas contra los vampiros multinacionales. Una utopía realizable narrada por Julio Cortázar* (Cortázar, 1975). Como hemos visto en el capítulo IV, la relación paratextual del título con su obra esconde una clave semiótica de la misma. La portada de la misma, además, está tomada de uno de los cómics de la serie Fantomas titulado *La inteligencia en llamas*¹⁷⁹ (Dávila, 2008: 127, 130; Peris Blanes, 2012: 99; Barataud, 2009: 2, 3), en el que el propio Cortázar aparece, junto a otros intelectuales hispanoamericanos. Por lo tanto, desde la primera página nos encontramos con una creación extraña: el intelectual Julio Cortázar participando con un tipo de publicaciones asociada a los medios de comunicación de

¹⁷⁹ «Cortázar quiso apropiarse el tebeo puesto que elige la versión de junio para la tapa de su obra, otra y al mismo tiempo idéntica, pero guardando el ambiente del tebeo original. No obstante le añade en el título lo que será su proyecto: la “utopía realizable” o sea un proyecto complejo tanto literario como político en el que la narración múltiple tiene un papel central» (Barataud, 2009: 3). Como se ha indicado (Cfr. Capítulo II) y se indicará (Cfr. Capítulo VIII), el mismo texto, la misma imagen, producida por un autor diferente se traduce en una imagen completamente nueva. Así, las páginas tomadas del *Fantomas* mexicano, incluyendo la portada, para la elaboración de Cortázar, adquieren un sentido plenamente renovado.

masas, esto es, el cómic y su lenguaje. Pero sabemos que Cortázar es ante todo un narrador experimental, así que esperamos encontrar, junto a la codificación de las imágenes y narraciones propias de los cómics, un texto narrativo al uso. La obra no defraudará estos aspectos que prácticamente promete desde el título.

En el contexto histórico en el que se produce la publicación, Cortázar formaba parte del Tribunal Russell II (Cortázar; 1975: 7, 71-77), que se define como sigue:

El tribunal Russell II, del que se habla en esta historieta, es la prolongación del Tribunal Russell I, creado a iniciativa del famoso pensador inglés Bertrand Russell para investigar los crímenes cometidos por las tropas norteamericanas en Vietnam. Reunidos en dos ocasiones (Roma, abril de 1974, y Bruselas, enero de 1975), el Tribunal Russell II se dedicó a investigar la situación imperante en diversos países de América Latina, y habrá de reunirse nuevamente para completar sus trabajos referentes a las múltiples violaciones de los derechos humanos y de los derechos de los pueblos en Brasil, Chile, Uruguay, Bolivia, Paraguay y otros países del continente latinoamericano (Cortázar, 1975: 71).

Fantomas contra los vampiros multinacionales, por lo tanto, sirve de pretexto para la divulgación de la sentencia y actuaciones del Tribunal Russell II. Tanto es así que Cortázar declara haberlo escrito con la intención de llegar a una audiencia lo más numerosa posible. La clave de esto la ofrece Dávila (2008: 123) al citar una entrevista de Sosnowski (1976) a Cortázar que hemos podido consultar:

En México, como en cualquier país del mundo en general, los *comics* tienen un prestigio, una fuerza en la imaginación popular enorme, la gente los devora. Entonces es evidente que si a través de un *comic*, modificándolo como yo traté de hacerlo en *Fantomas*, se consigue hacer pasar otro tipo de mensaje, que nada tiene de “comic”, en el sentido literal del término, evidentemente eso puede convertirse en un vehículo sumamente útil de difusión de ideas (Sosnowski, 1976: 54).

El lenguaje del cómic es, por lo tanto, el elegido para divulgar los trabajos del Tribunal Russell II y, por lo tanto, las atrocidades que se cometían –y cometen– en el mundo Hispanoamericano. Cortázar señala en la entrevista la atracción que la lectura de cómics ejercía en México en la época de la publicación: se trata de un género perfectamente afín para la consecución de los objetivos que se había propuesto con la escritura de su *Fantomas*. Dávila (2008: 123-124) insiste, a partir de las palabras de Cortázar, en el «formato “popular”» de la publicación, su elección por su «popularidad y prestigio entre los medios masivos en México», «el objetivo de dar a conocer [...] el

“contenido” [...] de la sentencia del Tribunal Russell», y, por último, la razón de todo esto es «debido a que los medios de comunicación están controlados por agencias de noticias norteamericanas». Efectivamente, los medios de comunicación de masas ejercen una presión performativa en la sociedad, insistiendo en la conservación de valores instaurados a la vez que manipulan la información de lo que acontece, ejerciendo como moduladores del pensamiento (a) crítico. Es de sobra conocido el cuestionamiento de la implicación de Cortázar¹⁸⁰ como intelectual comprometido o revolucionario conforme avanzan los años 60, «hasta llegar a un punto crítico a principios de la década de los setenta, cuando la retórica y el imaginario antiintelectual fue gramaticalizándose hasta aparecer como un discurso más o menos codificado y reconocible» (Peris Blanes, 2012: 97). Este investigador indica que:

Desde la posición de Cortázar, la literatura que apoyaba de forma plana el proceso revolucionario utilizando formas de narrar tradicionales conseguía un objetivo contrario: consolidar una forma de comprender y de experimentar el mundo caduca, tradicional y, por tanto, firmemente antirrevolucionaria (Peris Blanes, 2012: 98).

Cuando en la literatura o las artes se deja de cuestionar lo real y se dejan de perseguir diferentes aproximaciones a lo ficcional, el arte se trivializa y, en cierta manera, se fosiliza: la fertilidad semiótica de las obras se empobrece y, con frecuencia, envejecerán muy mal. Cortázar, por lo tanto, no puede dejar de experimentar ni siquiera cuando pretende denunciar una situación determinada.

Podemos señalar, por lo tanto, una doble función en la versión de *Fantomas* de Cortázar: de una parte, dar a conocer la sentencia del Tribunal Russell II; de otra, continuar experimentando con sus creaciones. Peris Blanes manifiesta que:

En este sentido, *Fantomas...* era un texto que continuaba con la indagación de *Libro de Manuel* más que la de *Octaedro*, ya que, aunque en una tonalidad y un registro muy diferentes, la cuestión que subyacía a ambos textos era prácticamente la misma: ¿Cómo representar y dar cuenta del conflicto político contemporáneo y de la violencia (económica, simbólica y represiva) que estaba sufriendo América Latina desde los códigos propios de la literatura? ¿Cómo inscribir, pues, la política práctica en la poética de la narración que Cortázar llevaba casi dos décadas afinando? (2012: 96).

¹⁸⁰ «En ese contexto, la concepción liberal del escritor, que le otorga una función eminentemente crítica frente a la sociedad –sea ésta cual sea– fue considerada como un resto de una concepción burguesa y elitista de la cultura, a la que fueron asociados figuras mayores de la literatura latinoamericana como Carlos Fuentes, Vargas Llosa y, en ocasiones, el propio Cortázar, quien tuvo que responder recurrentemente a los reproches de no pocos de sus colegas» (Peris Blanes, 2012: 97).

Y a estas últimas preguntas pretende responder el libro mixto que es *Fantomas contra los vampiros multinacionales* en el que, obviamente, Cortázar asume una serie de riesgos. El primero de los cuales es caer en mezclar elementos provenientes de la alta cultura –diversos niveles diegéticos– con elementos de la cultura popular o de masas –las páginas del cómic–. La cuestión es saber si, en la realización de *Fantomas*, Cortázar ha caído en lo Kitsch:

En este sentido, la situación antropológica de la cultura de masas se configura como una continua dialéctica entre propuestas innovadoras y adaptaciones homologadoras, las primeras continuamente traicionadas por las segundas: con la mayoría del público que disfruta de las segundas, creyendo estar disfrutando de las primeras (Eco, 2009a: 93).

En nuestra opinión, el proyecto poético en el que se encuadra *Fantomas* corre este peligro. Sin embargo, en una aproximación al concepto del Kitsch, Eco señala que:

La vanguardia en el arte pone en evidencia los procedimientos que conducen a la obra, y elige éstos como objeto; el Kitsch pone en evidencia las reacciones que la obra debe provocar y elige como finalidad de la propia operación la preparación emotiva del fruidor (2009a: 90).

No parece, por mucho que Cortázar quiera indicar el carácter comprometido de *Fantomas* y la denuncia y colocación de la sentencia del Tribunal Russell II, que la obra que nos ocupa se adhiera perfectamente a esta definición. De hecho, en otro lugar Eco estipula que «el proyecto fundamental no es el involucrar al lector en una aventura de descubrimiento activo sino simplemente obligarlo con fuerza a advertir un determinado efecto –creyendo que en dicha emoción radica la fruición estética–» (Eco, 2009a: 86). En esta línea de la búsqueda sentimental de lo patético, quizás incluso la *Poética* de Aristóteles pueda vincularse a la cultura Kitsch (Eco, 2009a: 87), dado que el objetivo de la catarsis ha de encontrarse en toda tragedia. Sin embargo, la clave de lo Kitsch se articula «no sólo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una la idea de que promete una cosa y realmente ofrece otra»¹⁸¹ (Eco, 2009a: 89). Toda obra de arte está vinculada a la promesa de un sentido; si en ese contrato se falta o se incumple tal promesa, somos, como intérpretes, engañados. ¿Puede decirse de Cortázar que pretende engañar con su versión de *Fantomas*? Nos

¹⁸¹ La cursiva es del autor.

vemos obligados a aceptar que en esta obra se combinan elementos propios de la cultura de masas con la alta cultura, tal y como ha indicado el propio autor y como veremos a continuación. Recordemos que el autor perseguía un auditorio mayor –él mismo indica, en el fragmento de la entrevista citada que es una publicación destinada a los quioscos y no a las librerías–, a pesar de lo cual la tirada de la primera edición de *Fantomas* es de sólo 20.000 ejemplares, cuando Dávila (2008: 130) señala que las publicaciones de otras historietas en México se encontraban entre los 280.000 y 8.400.000 ejemplares en la época. Creemos que el compromiso estético de Cortázar hace imposible interpretar esta obra como ejemplo de lo Ktisch, aunque haga uso de estrategias de la cultura popular, entre otras cosas por la complicada estructura diegética presente en su versión de *Fantomas*, que hace recordar la de *Continuidad de los parques*¹⁸², como ha notado Peris Blanes (2012: 103).

La elección del héroe –Fantomas– no es nada casual. Tal y como indica Barataud:

La reescritura de Julio Cortázar se hace a partir de la reescritura-adaptación libre de los artistas mexicanos de la famosa serie francesa de novelas populares policiacas de Pierre Souvestre et Marcel Allain que ponen en escena al bandido Fantomas cuyo rostro permanece un enigma puesto que solía usurpar identidades y/o disfrazarse (genio del crimen, como se suele llamarlo) perseguido sin tregua por el Inspector a la Seguridad de París: Juve, su mayor enemigo, y por el periodista Fandor (2009: 2).

Por tanto, la intrusión de Cortázar en el mundo de los cómics está mediada por el uso de una adaptación mexicana de un cómic de origen francés. Barataud (2009: 2-3) analiza en su magnífico ensayo las transformaciones que el héroe Fantomas sufre a lo largo del tiempo y el motivo de la elección de éste por Cortázar. «En un principio, los tebeos de la Editorial Novaro coincidían con las historias publicadas por Souvestre et Allain: eran adaptaciones más o menos fieles de las historias francesas en tebeos traducidos» (Barataud, 2009: 2). Pero esta situación no continuó mucho tiempo: «el protagonista de Fantomas mexicana se modificó, alejándose del protagonista francés» (Barataud, 2009: 2-3). Es decir, en la cadena de transmisión que culmina en Cortázar, el Fantomas que transduce y adapta ha sufrido ya una serie de modificaciones. Dávila (2008: 130) sigue muy de cerca las transformaciones del Fantômas francés en el Fantomas mexicano: de ser un «antihéroe criminal», «símbolo de la multiplicidad de

¹⁸² Cfr. Capítulo IV.

identidades, de la maldad gratuita, de la transgresión moral y de la perversidad diabólica», pasa a convertirse en «un ladrón con aristocracia intelectual y artística, que trabaja privadamente y por deleite propio (aun cuando, obviamente, se beneficien terceros), que utiliza su cerebro y su capacidad de impostura ilimitada para realizar investigaciones» (Dávila, 2008: 133-134). «Debido a que las estratagemas, burlas y hurtos de Fantomas se realizan en contra de personajes cuyo poder es de alguna manera “inmoral”, los lectores pueden considerar a este “ladrón” como su superhéroe» (Dávila, 2008: 133). De hecho, otro tipo de héroe semejante a Superman¹⁸³, que defiende y fija la sociedad en la que vive, es impensable en México dada la desconfianza en las instituciones, «el gobierno y sus poderes» (Dávila, 2008: 132). El Fantomas mexicano conserva la capacidad proteica de transformación, y según indica Dávila:

Lo que lo diferencia de los superhéroes (sean éstos del tipo de Robin Hood o de Superman), es, en primer lugar, el triunfo de una ganancia personal gratuita que queda fuera de cualquier marco moral; en segundo lugar, la ausencia de pretensión de la existencia de un “orden” social que sea verdaderamente un orden y, en tercer lugar, la ausencia de pretensión de que la sociedad, gracias a sus acciones, se dirija hacia una utopía social (2008: 134).

Efectivamente, no podría haber un héroe mejor a quien encomendarle la misión que asigna Cortázar a Fantomas: la difusión de la sentencia del Tribunal Russell II. Se trata de un héroe que desconfía de la sociedad y en el que triunfa una moral propia. Sin embargo, más allá de esto, nos interesa la capacidad de transformación del personaje, una cualidad presente en el Fantômas francés que alcanza al Fantomas de Cortázar: «El Fantomas mexicano utiliza su capacidad de impostura ilimitada mayormente dentro del devenir del relato, como recurso narrativo» (Dávila, 2008: 131). En este procesos de disfraces y ocultamientos, Fantomas actúa como el signo lingüístico, lo que a su vez favorece la utilización de este héroe como palimpsesto.

Se ha señalado previamente la concomitancia entre *Fantomas* (Cortázar, 1975) y *Continuidad de los parques* en cuanto a la estructuración de diferentes niveles diegéticos. Efectivamente, en *Fantomas* se da una estructura compleja que los críticos han identificado fácilmente (Barataud, 2009: 3-5; Dávila, 2008: 135; 140-141; Peris Blanes, 2012: 102-103), ya que se trata de una estructura reconocible. La historia está narrada por un narrador homodiegético que se refiere a sí mismo en 3ª persona, tal y como demuestra el comienzo: «La reunión de Bruselas del Tribunal Russell II había

¹⁸³ Acerca del mito de Superman, Eco (2009a: 219-256).

terminado a mediodía, y el narrador de nuestra fascinante historia tenía que regresar a su casa de París» (Cortázar, 1975: 7). Esto se corresponde, de acuerdo a Dávila en un distanciamiento de la narración que hace que la realidad y la ficción se nivelen:

El proceso de “ficcionalización” conlleva un distanciamiento de la realidad que convierte a los escritores en imágenes tan veraces o ficticias como el personaje de Fantomas. A su vez, el relato externo “pretende ser real”, porque el narrador es Julio Cortázar, que acaba de terminar su participación real en el Tribunal Russell (Dávila, 2008: 129).

Asimismo, Dávila indica que los títulos de los dos primeros capítulos¹⁸⁴:

Pueden leerse como la usual seducción de la cultura popular a un lector que necesita conocer lo que sucede desde el título mismo, o como una parodia total del género que nos recuerda la parodia cervantina de las novelas de caballería (2008: 140).

Es decir, se mantiene en la obra esa doble codificación¹⁸⁵ entre la experimentación y renovación estética y la cultura popular en la forma de unos títulos que funcionan como parodia al estilo de Cervantes y como breve resumen de lo que el lector se encontrará, incluida la excusa del abandono de tales títulos por la inclusión de las imágenes intercaladas en el texto. Efectivamente, el autor-narrador hace explícita la condición ficcional de la obra con estrategias como esta.

La entrada en el segundo nivel diegético de la obra se produce, al igual que en *Continuidad de los parques*, a través de la lectura. El narrador, a la salida del Tribunal Russell II se encuentra con toda una serie de hispanoamericanos en Bruselas¹⁸⁶ (Cortázar, 1975: 8-9), indicando la obligada situación de estos inmigrantes, huidos por necesidad y cumpliendo con el objetivo de la denuncia de la situación conocida a través de las investigaciones realizadas por el Tribunal. Esto justifica que en la búsqueda de

¹⁸⁴ «De cómo el narrador de nuestra fascinante historia salió de su hotel en Bruselas, de las cosas que vio por la calle, y de lo que le pasó en la estación de ferrocarril» (Cortázar, 1975: 7) y «De cómo el narrador alcanzó a tomar el tren *in extremis* (y a partir de aquí se terminan los títulos de los capítulos puesto que empiezan numerosas y bellas imágenes para dividir y aliviar la lectura de esta fascinante historia)» (Cortázar, 1975: 12)

¹⁸⁵ Esta vez, siguiendo *stricto sensu* la utilización de Umberto Eco (2011a: 37-39) de este término.

¹⁸⁶ «“Exiliados, claro”, pensó el narrador. “No tiene nada de extraño ni aquí ni en cualquier otra parte. De Chile, del Uruguay, de Santo Domingo, de Brasil: exiliados. De Bolivia, de Colombia, la lista era larga y siempre la misma: exiliados. Algunos habrían acudido para asistir a las sesiones del Tribunal Russell, para dar testimonio de persecución y de tortura; otros ya estaban ahí, ganándose la vida como podía o sobreviviendo en un mundo que ni siquiera era hostil, simplemente otro, distante y ajeno. En Munich, en París, en Londres era lo mismo, las voces latinoamericanas, los gestos reconocibles, las sonrisas o los largos, melancólicos silencios. Turismo: la mera palabra era un insulto, una bofetada. Bien se distinguía a los turistas, su manera de vestir y su aire de vacaciones» (Cortázar, 1975: 9).

una lectura para el viaje, puesto que «El viaje sería largo, y pensó comprar un diario o una revista» (Cortázar, 1975: 9), se encuentre con lo siguiente: «Señora –dijo estupefacto el narrador después de echar una ojeada al kiosco-, aquí lo único que se ven son publicaciones mexicanas» (Cortázar, 1975: 9), a lo que sigue la sospecha del engaño de la señora y una conversación sobre la prensa mexicana y otros asuntos¹⁸⁷ (Cortázar, 1975: 10-11).

Una vez conseguida la lectura, sólo queda zambullirse en ella. Sin embargo, al narrador, como buen intelectual, le entran reparos por la compañía que tiene en el compartimento del tren¹⁸⁸:

Lo más desagradable era que el cura, la señorita y el señor enarbolaban sendas publicaciones en el idioma nacional, tales como *Le Soir*, *Vedettes Intimes*, etcétera, razón por la cual parecía casi idiota abrir una revista llena de colorinches en cuya tapa un gentleman de capa violeta y máscara blanca se lanzaba de cabeza hacia el lector como para reprocharle tan insensata compra [...] (Cortázar. 1975: 13).

Al pudor intelectual de la lectura de una obra destinada a las masas, se añade la ironía de la descripción de la portada –una modesta écfrasis–, puesto que, como ya se ha indicado, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* comparte portada con *Fantomas. La inteligencia en llamas*, por lo que la crítica se dirige tanto hacia el narrador, como hacia los lectores de la obra del narrador, además de la crítica implícita a la lectura de los otros cuando el narrador se siente juzgado por «la rubia platinada (que) desprendía una ojeada cibernética hacia la revista, seguida de una expresión general entre parece-mentira-a-su-edad y cada-día-se-nos-meten-más-extranjeros-en-el-país» (Cortázar, 1975: 13), como si la lectura de la joven –una revista de moda– fuera menos lectura de masas que el cómic del narrador. La tensión se resuelve, pues, con el inicio de la lectura, que sigue al siguiente razonamiento:

Pero las revistas de tiras cómicas tienen eso, uno las desprecia y demás pero al mismo tiempo empieza a mirarlas y en una de esas, fotonovela o Charlie Brown o Mafalda, se te van ganando y entonces *FANTOMAS, La amenaza elegante*, presenta

LA INTELIGENCIA EN LLAMAS (Cortázar, 1975: 13-14).

¹⁸⁷ El narrador, puesto que sólo hay prensa mexicana, pregunta si debe pagar con águilas mexicanas. Por supuesto, la vendedora indica que: «De ninguna manera, el concesionario no acepta pájaros, aquí estamos en Bélgica y usted me garpa dos francos por esta revista» (Cortázar, 1975: 11).

¹⁸⁸ A la distribución de los asientos en el compartimento se corresponde la primera imagen –descontando la portada– de la obra.

A lo que le sigue una interrupción del revisor, para retornar a la lectura, y lo que resulta más interesante: a las reflexiones que la lectura evoca en la mente del narrador:

Un episodio excepcional... arde la cultura del mundo... ¡Vea a FANTOMAS en apuros, entrevistándose con los más grandes escritores contemporáneos!

“¿Quiénes serán?”, pensó el narrador, ya captado como sardina en red de nailon pero decidido a aceptar la ley del juego y leer figurita por figurita sin apurarse [...] (Cortázar, 1975: 14).

Lo mismo sucedía en *Continuidad de los parques*: a la descripción del hombre leyendo le seguía la lectura, hasta que ambos niveles se fundían y confundían. En consecuencia, a lo largo de las siguientes páginas el narrador entrará en la lectura; de modo que aparecen, efectivamente, páginas y tiras de imágenes de *Fantomas. La inteligencia en llamas* (Cortázar, 1975: 15, 16, 17, 18, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 32, 34) intercalados, primero, con las situaciones y reacciones de los pasajeros¹⁸⁹ con los que comparte viaje; luego con sus propias reflexiones relativas al Tribunal Russell II (Cortázar, 1975: 18, 20, 21) e imágenes relativas a estas reflexiones (Cortázar, 1975: 19). Para cuando el tren ha llegado a París (Cortázar, 1975: 24), la confusión de ambos niveles diegéticos es total, y las imágenes del cómic se integran en la narración o, más bien, la narración se imbrica en las páginas del cómic. De este modo, se justifica la escapada de Fantomas de las páginas del cómic hacia el primer nivel diegético, el de la narración de Cortázar. El proceso mediante el cual se consigue esto, es muy semejante al descrito a propósito de *Continuidad de los parques* en el capítulo IV. Una vez fundidos los dos niveles diegéticos, Fantomas formará parte del mundo del primer nivel diegético, interviniendo activamente en sus procesos. De este modo, Fantomas aparecerá en la casa del narrador en dos ocasiones (Cortázar, 1975: 42-51; 64-67), la segunda de las cuales es para admitir el fracaso en su misión. Por su parte, el narrador mantendrá diversas conversaciones telefónicas, principalmente con Susan Sontag (Cortázar, 1975: 32-37; 39-42; 51; 57-58), en la última de las cuales su voz encontrará interferencias tales como las que siguen: «En ese teléfono pasaban cosas raras, además

¹⁸⁹ A la pasajera le interpela sobre su origen, y, al advertir que es italiana, le indica que: «Justamente en Roma están pasando cosas terribles –dijo el narrador–» (Cortázar, 1975: 17), quien, al observar las imágenes y leer las viñetas, pregunta: «¿Se da cuenta que además han destrozado la biblioteca?» (Cortázar, 1975: 17). Lo sorprendente es que el mismo personaje que había despreciado unas páginas antes la revista con la mirada –en apreciación del narrador– toma como verdaderas las imágenes del cómic. Es decir, el cómic, perteneciendo al segundo nivel diegético, asume un papel performativo sobre el primero. De este modo, la confusión entre niveles diegéticos está culminada. Sucede igual unas páginas más tarde (Cortázar, 1975: 24) cuando el Señor, al enterarse de la destrucción de todas las Biblias, exclama: «¡Mi ejemplar de puño y letra de Gutenberg! ¡Es un complot de la masonería!».

de las palabras venían imágenes más bien borrosas pero reconocibles» (Cortázar, 1975: 59), palabras a las que sigue una reproducción de rascacielos, probablemente de Nueva York, y después la sentencia del Tribunal Russell (Cortázar, 1975: 60-62), junto con imágenes de policías con cascos (Cortázar, 1975: 60-61) y del logo de la empresa IBM (Cortázar, 1975: 63); así como interferencias de voces argentinas (Cortázar, 1975: 61) y mexicanas (Cortázar, 1975: 62). El valor de la sinestesia del teléfono es claro: al canal auditivo le sustituyen imágenes que llegan al narrador para acompañar las palabras de la sentencia del Tribunal Russell II, en un juego mezcla de sonidos –lenguaje– e imágenes que la obra de Cortázar que nos ocupa hace suyo, en toda su extensión. Cortázar también sostiene conversaciones telefónicas con otros novelistas que aparecen en el cómic como Alberto Moravia (Cortázar, 1975: 37, 38) y Octavio Paz (Cortázar, 1975: 38-39). Moravia aparece en las imágenes que Cortázar toma prestadas de *La inteligencia en llamas* (Cortázar, 1975: 27), al igual que Octavio Paz (Cortázar, 1975: 31). La conversación que el narrador sostiene con ambos es una oportunidad para reescribir lo que el cómic les había hecho decir en tanto en cuanto eran personajes de ficción –a pesar de que no lo son menos en el caso de esta obra–. Así, en el caso de Octavio Paz, éste indica: «Somos unos perfectos intelectuales, Julio. Verifica mi diálogo con Fantomas y verás que le pido que haga algo por el amor que profesa al arte. Si pudiera cambiar ese texto, donde dice arte yo hubiera debido decir hombre» (Cortázar, 1975: 39); la obra de Cortázar, por lo tanto, permite volver a formular algunas ideas, y esta es, en el fondo, la clave de la misma: frente al problema de la quema de libros en *la inteligencia en llamas*, se propone un problema mayor del que es consecuencia directa la sentencia del Tribunal Russell II.

En el carácter lúdico de las páginas de Cortázar, se producen algunos malentendidos que deben comprenderse como estrategias del autor para afianzar la sensación de realidad en la obra. Un ejemplo de esto se produce cuando el narrador recibe la llamada de Susan Sontag (Cortázar, 1975: 25) y le presupone enterado de lo que ha acontecido. El narrador no sabe nada, y Susan Sontag argumenta primero «¿Pero cómo puedes no estar enterado si Fantomas te llamó por teléfono antes que a mí?» y después «Cuelga y sigue leyendo, estúpido. Y anota mi teléfono para llamarme después». Efectivamente, la conversación¹⁹⁰ de Cortázar y Fantomas tiene lugar un poco

¹⁹⁰ La ironía está presente en todo momento: «Y aunque el narrador tenía la muy cuestionada costumbre de residir en París, se hizo presente desde Barcelona, lo cual lo halagó muchísimo porque esa especie de

más adelante (Cortázar, 1975: 29), página en la que se reproduce nuevamente parte del cómic original. Esto ha sido notado y debidamente señalado por Barataud (2009: 10) y Peris Blanes (2012: 102), destacando la primera el carácter proléptico de la llamada, pues su función es adelantar acontecimientos.

En lo que respecta a nuestro interés por *Fantomas*, nos preocupa especialmente el tratamiento de las imágenes, y, por lo tanto, los diferentes grados de transducciones intersemióticas. Efectivamente, entre el cómic original y la versión de Cortázar se producen una serie de transformaciones motivadas por la voluntad del autor, que se comporta como intérprete-mediador. Podemos diferenciar entre:

- Las imágenes tomadas del cómic *La inteligencia en llamas*, ya citadas, y en las que se producen niveles de metatextualidad y metaficción, lo que en el fondo se establece como origen de la obra que nos ocupa.
- Las imágenes de la cultura pop (Cortázar, 1975: 19, 40, 45, 46, 47, 59, 60-61, 63, 64-65), que se corresponden con rascacielos en Nueva York (19), un revólver (40) que se vincula con las operaciones de la CIA y de las multinacionales, un cuchillo atravesando una pupila –tomado del corto de Buñuel *Un perro andaluz*– (45), imágenes en negativos del capitolio de los EEUU (46, 47), como responsables de lo sucedido, al igual que las imágenes del centro de Nueva York (59), y de policías con cascos (60, 61), símbolos de la represión. Esto ha sido notado por Barataud (2009: 6).
- Imágenes de denuncia e incriminación (Cortázar, 1975: 43, 48, 49, 50), entre las que se encuentran, por este orden, un recorte de una noticia de periódico sobre la venta en suelo estadounidense de material para cometer asesinatos; las operaciones de la CIA en el mundo –no solo en Latinoamérica–; una carta incriminatoria de la ITT en cuanto a la intervención de las fuerzas armadas –golpe militar– fechada en 1970; una carta de la Química Hoechst en la que se demuestra su implicación en el golpe de estado de Pinochet.
- Disfraces y transformaciones proteicas de Fantomas (Cortázar, 1975: 52, 53, 54, 55, 56) en su lucha individual y desesperada contra los vampiros multinacionales.

don de la ubicuidad hubiera debido bastar como explicación de muchas cosas más bien insólitas que estaban sucediendo» (Cortázar, 1975: 28).

Todo lo cual coadyuva en la elaboración de una obra que pretende ser divulgativa de la sentencia del Tribunal Russell II, que de hecho se adjunta al final de la primera edición (Cortázar, 1975: 71-77). Es decir, se trata de un texto –tejido de imágenes y palabras– que busca alcanzar un amplio auditorio sin renunciar a las características y peculiaridades de la prosa de su autor, de modo que los lenguajes se entremezclan, realizando transducciones de diferente ámbito, como se ha indicado.

* * *

Si al desplazamiento del signo que supone la utilización del lenguaje se le añade el juego de las imágenes que implican la écfrasis o la hipotiposis, la interpretación se hace más complicada. Sustituir las imágenes con palabras, o completar el sentido de las palabras con imágenes, exige que el receptor haga un trabajo más arduo que si toda la comunicación se produce a través del mismo canal y del mismo código. A este respecto, Bajtín indica que:

¿En qué medida se puede descubrir y comentar el *sentido* (de una imagen o de un símbolo)? Únicamente mediante otro sentido (isomorfo) contenido en un símbolo o una imagen. Es imposible disolverlo en conceptos. El papel del comentario. Sólo puede existir una *racionalización* relativa del sentido (un análisis científico común), o bien su profundización con la ayuda de otros sentidos (interpretación filosófica-artística). Profundización mediante la ampliación del contexto lejano (2009: 382).

Los símbolos sólo pueden ser sustituidos por otros símbolos; el lenguaje sustituye al lenguaje y el signo y el sentido se desplazan, se alejan, y el lector o el receptor de la obra artística debe esforzarse por disminuir esta distancia cognitiva. Este es el desplazamiento de Bronwyn y Fantomas en sus sucesivas metamorfosis. Además, está el peligro de lo Kitsch, acechante: la mezcla de materiales estéticos provenientes de la alta cultura y los elementos propios de la cultura popular. Si bien creemos que la obra de Cortázar se libra de caer en ese tipo de arte debido a su finalidad y los principios estéticos de su autor, el ciclo poético *Bronwyn* de Cirlot sí puede pertenecer a la categoría estética de lo Kitsch, debido a sus elementos de muy diversos orígenes.

A lo largo de este bloque, hemos intentado estudiar los medios a través de los cuales puede producirse la transducción literaria. En el capítulo IV hemos estudiado las relaciones específicamente textuales, aquellas que vinculan de una u otra manera dos textos, a través de la intertextualidad –distinguiéndola de la interdiscursividad– y la

transtextualidad en los ejemplos relativos al architexto, metatexto e hipertexto. A continuación, en el capítulo V, hemos querido dar cuenta de las relaciones que pueden establecerse entre diferentes autores a partir de la ansiedad de la influencia de Harold Bloom a través del estudio de la relevancia de Cernuda en la poesía de Brines y de las interpretaciones críticas de *El otro* de Miguel de Unamuno. La ansiedad de la influencia bien pudiera ser la ansiedad del crítico por encontrar respuestas. En último lugar, en el capítulo VI, hemos realizado una aproximación a la semiótica con el objetivo de dar cuenta del desplazamiento del signo que supone la literatura, y, en este caso, hemos estudiado las transducciones intersemióticas presentes en el ciclo poético *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot y *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar. Sin embargo, esto no completa la panorámica que este trabajo se ha marcado como objetivo: debemos estudiar las cadenas de transmisión de forma diacrónica –capítulo VII– y comprobar si las relaciones que las obras literarias establecen entre sí son unidireccionales –capítulo VIII–, así como asistir a las transducciones de los mundos posibles –capítulo IX–. Todas estas cuestiones serán trabajadas a lo largo del siguiente bloque.

Bloque III. El diálogo abierto de la literatura

VII.- Las cadenas de transmisión.

Tal y como vimos en el capítulo I, las cadenas de transmisión son el resultado de lo que Doležel denomina teoría de la transducción literaria. Cuando un intérprete-mediador actúa sobre un texto produciendo otro, y este último es recibido por alguien que observa en el nuevo texto fertilidad semiótica e interpretativa, puede actuar con la misma función y llegar a producir otro texto nuevo y diferente de los dos anteriores. Esta actividad prolongada se denomina cadena de transmisión¹⁹¹. Recordemos las palabras de Doležel a propósito de esto:

Los textos literarios trascienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de unas complejas *cadenas de transmisión*. No se puede negar que los textos y discursos no literarios pueden también circular en unas cadenas de transmisión, más o menos largas o cortas, en forma de “discurso indirecto”. Para los textos literarios, sin embargo, la transmisión continua es un requisito para su supervivencia: los textos literarios existen como objetos estéticos sólo en cuanto están activamente procesados en la circulación (1998: 230).

Todo el trabajo de investigación se basa en esta idea: los procesos de interpretación-recepción pueden no finalizar con la decodificación del texto, sino que pueden prolongarse en la elaboración de uno nuevo. La idea de Doležel, al presentar las cadenas de transmisión y la teoría de la transducción literaria en el seno de la investigación específicamente literaria se sustenta en la fertilidad semiótica de los textos. De esto dependerá, en gran medida, que unos textos sean tomados como modelo¹⁹² o no. Así, las cadenas de transmisión garantizan la pervivencia de un determinado tipo de obras literarias y la caducidad de otras. Como indica Doležel en el fragmento citado, pueden darse cadenas de transmisión en otros discursos pero no con la frecuencia y duración con que esto acontece en la literatura. Imaginemos un texto periodístico típico, un discurso presidencial o parlamentario, los apuntes de una asignatura: en principio están destinados a desaparecer. Sin embargo, en contadas ocasiones, como por ejemplo el discurso de Castelar (2011) de *Abolición de la esclavitud*¹⁹³, las *Catilinarias* de Cicerón o *La conjuración de Catilina* de Salustio (2005), así como determinados discursos inaugurales de los presidentes de los Estados

¹⁹¹ *Chain of transmission*.

¹⁹² Cfr. Capítulo IX.

¹⁹³ [<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0777.pdf>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]

Unidos (Urgo, 1996); así como el célebre *J'accuse* de Zola (2006)¹⁹⁴, que modificó y sirvió de pretexto para la actitud de los intelectuales hacia la sociedad, o los apuntes de Charles Bally y Albert Sechehaye para la elaboración del *Curso de lingüística general* de Saussure (2009). Sin embargo, lo común, le pese a quien le pese, es que los textos jurídicos, administrativos y periodísticos, en definitiva, los de raigambre no literaria o no artística, tienden a envejecer terriblemente mal y, con el tiempo, a desaparecer en el marasmo de tinta –en otro sentido que el poema, ¡qué dolor de papeles que ha de barrer el viento / qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua!–. Este es también el problema de algunos textos literarios, como veremos en el capítulo VIII. Los textos artísticos anclados a su tiempo, los textos epigonales o enlazados a determinadas modas –que no gustos– también desaparecen. Como ciertas comedias de capa y escapada o un determinado tipo de literatura realista.

En el otro extremo, los ejemplos estudiados: el intento de Carlos Fuentes de reelaborar la tradición literaria hispano-americana¹⁹⁵, tomando como base tres textos –o más bien tres personajes– que definen la literatura española: *El Quijote*, *La Celestina* y el *Don Juan*, para, desde ellos, forzar una lectura diferente de estas obras y de las que las han seguido. El intento o la aproximación no parecen vanos, y sin embargo *Terra Nostra* no es la novela más celebrada de su autor, pero en ella Carlos Fuentes se comporta como un auténtico intérprete-mediador: selecciona los materiales –históricos, ficcionales– y elabora un texto completamente nuevo que guarda un parentesco con los textos previos. A continuación, estudiamos el ejemplo de *La Numancia* en las dos formas en las que la presentó Rafael Alberti (1975) –1937 y 1942– como adaptación de la obra de Cervantes: se trata, sin pretenderlo, de otra señal de identidad de un cierto tipo de nacionalismo –por esto recordamos que dicha tragedia se representó durante el sitio de Zaragoza en la Guerra de Independencia– y Alberti pretendía hacer suyo, exactamente igual que el otro bando, un determinado tipo de origen, de resistencia moral y secular. En cambio, la paráfrasis de la *Soledad III* de Alberti es un ejercicio estético que sirvió para abrirle nuevos caminos en su poética, a la vez que trataba de culminar, siquiera parcialmente, el intento de Luis de Góngora. En el capítulo III, sin embargo, asistimos a la no conciencia de esta serie de esta capacidad de la literatura

¹⁹⁴ [<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20060712.OBS4922/j-accuse-par-emile-zola.html>], fecha de último acceso: 28 de octubre de 2015.]

¹⁹⁵ Su intento en *Terra Nostra* no se circunscribe a la reelaboración de la cultura mexicana o latinoamericana, sino también española.

para darse, transformarse y recrearse en la forma de distintas obras de distintos autores por boca de Sócrates en el *Fedro*. Pero la conciencia de este hecho, de la teoría de la transducción literaria y las cadenas de transmisión, se da en Garcilaso y Quevedo: uno como autor que sitúa su obra al mismo nivel que los mitos clásicos; el otro como lector insaciable que reconoce el diálogo sostenido con los autores fallecidos a través de sus obras. Cada ejemplo remite a obras previas y probablemente posteriores, tal es el caso del poemario *La voz a ti debida* de Pedro Salinas con respecto a la égloga de Garcilaso estudiada. En el capítulo IV, asistimos a la adopción de un género extranjero como ejemplo de transducción architextual en la forma del haiku; al ejemplo de *Continuidad de los parques* como transducción metatextual, en la que el narrador y los personajes median con la lectura; y a las reelaboraciones de los cuentos populares de los narradores contemporáneos Zaldua y Monzó. Con la ansiedad de la influencia, asumimos los aspectos comunes de una deuda consciente de Brines para con Cernuda, y cómo la crítica se perdió en el marasmo de las recepciones a la hora de interpretar la tragedia *El otro* de Miguel de Unamuno. Por último, en el capítulo VI, vimos las transducciones intersemióticas presentes en el ciclo poético *Bronwyn* de Juan Eduardo Cirlot y en la versión de *Fantomas* de Cortázar. Cada uno de estos ejemplos es, en sí, una cadena de transmisión, más o menos extensa y duradera, pero efectiva. Cada autor ha mediado con su obra entre el lector y, al menos, un texto previo. Además esto ha acontecido de manera voluntaria. Aunque el ejemplo paradigmático de cadenas de transmisión lo ofrece la *Biblia*: Para la investigación de las cadenas de transmisión resulta pertinente detenerse brevemente en algunos aspectos de la *Biblia*. Una de las características indispensables para que se produzcan las cadenas de transmisión es la fertilidad semiótica de los textos: si las significaciones del texto están agotadas o, por alguna otra razón, el texto cae en el olvido y se deja de transmitir, la cadena se rompe. En este sentido, la *Biblia* se muestra, en primer lugar, como un libro de libros; y, en segundo lugar, como un libro al que se le van añadiendo textos que intentan dirigir el sentido de los textos en una dirección determinada¹⁹⁶. Así:

¹⁹⁶ Tal es el caso, por ejemplo, del comienzo del Génesis: «En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era caos y confusión: oscuridad cubría el abismo y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas». Y del comienzo del Evangelio según San Juan: «En el principio existía la Palabra / la Palabra estaba junto a Dios, / y la Palabra era Dios. / Ella estaba en el principio junto a Dios. / Todo se hizo por ella, / y sin ella nada se hizo. / Lo que se hizo en ella era la vida, / y la vida era la luz de los hombres / y la luz brilla en las tinieblas / y las tinieblas no la vencieron». El texto más moderno pretende fijar una doctrina frente a la cosmogonía del Génesis.

La Biblia es un verdadero caudal de interpretaciones. Para entender la génesis de la Biblia son fundamentales los conceptos de *relectura e intertextualidad*. La Biblia se ha ido gestando mediante la repetición, actualización y reformulación de tradiciones orales desde un estadio preliterario (Trebolle y Pérez¹⁹⁷, 2006: 239).

Es decir, la quintaesencia de las reelaboraciones son los textos sagrados. El propio Steiner (2001) desarrolla en *Nostalgia del absoluto* la teoría de que las grandes corrientes de pensamiento occidentales –marxismo y psicoanálisis– imitan la estructura judeocristiana de paraíso, expulsión del paraíso, redención-valle de lágrimas, y llegada nuevamente al paraíso. Si esto funciona de esta manera a esta escala, debería funcionar a una escala menor.

Sin embargo, para ver y analizar la potencialidad de este tipo de cadenas de transmisión en cuanto a herramienta funcional de la teoría de la literatura y la literatura comparada, es preciso estudiar un ejemplo con la vista puesta en ese proceso. Se ha anunciado en la introducción que nos ocuparíamos, principalmente, de la novela ejemplar *El celoso extremeño* de Miguel de Cervantes, *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín y *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca. Es muy probable que tanto Moratín como Lorca conocieran la obra de Cervantes, así como es más que probable que Lorca conociera la de Moratín.

Efectivamente, las tres tratan el tema del matrimonio de conveniencia. Y por ello se muestran un ejemplo extraordinario, en el tratamiento de este tema, de cómo puede funcionar una cadena de transmisión a través de los tiempos. La base comparativa es, en tanto en cuanto no se demuestre lo contrario, temática y trasciende la cuestión genérica puesto que nos encontramos diferentes géneros teatrales –y narrativos– en este estudio. Comparemos, por lo tanto, los personajes, los lugares donde se produce la trama, el resultado o el desenlace de las obras, la intención de los autores al realizarlas, y, por último, el fin de la temática del matrimonio de conveniencia como asunto a tratar en la literatura hispánica.

La conexión entre *El viejo celoso* y *El celoso extremeño* de Cervantes, *El sí de las niñas* y *El viejo y la niña* de Moratín, *La Zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca ha sido notado por, entre

¹⁹⁷ Trebolle y Pérez diferencian entre: reelaboraciones teológicas (2006: 245), armonización de textos contradictorios (2006: 242), la Biblia y la tradición oral (2006: 240), y los recursos midrásicos y targúmicos (2006: 243).

probablemente muchos otros, Hempel (1983: 693; 702). El hilo conductor común de todas estas obras es el matrimonio de conveniencia entre un hombre maduro y entrado en años y una joven. Sobre este aspecto ha trabajado Badenes (2014: 335-346), vinculando especialmente a Cervantes con Federico García Lorca:

The old man married to a younger wife is a conventional figure of european, mainly comic, drama, traced all the way back to antiquity. The *senex* –as he is known in classical roman literature– is usually associated with decrepitude and sexual impotence. He is portrayed as tyrannical and is therefore hated by those around him, particularly his wife who wants to be rid of him. Simultaneously, he is also constructed as an object of ridicule and laughter with whom his wife and others can have their mocking revenge in the long run (Badenes, 2014: 335)¹⁹⁸.

Efectivamente, puede rastrearse el matrimonio de conveniencia como una cadena de transmisión mucho más larga que alcanzaría la tradición grecolatina, tal y como indica Hempel (1983)¹⁹⁹. El esquema es básicamente repetitivo: un hombre entrado en años –desde los sesenta y ocho años de Carrizales en *El celoso extremeño* (Cervantes, 2002: 100) a los cincuenta y nueve de don Diego en *El sí de las niñas* (Moratín, 2002: 74) y a los cincuenta y tres del Zapatero en *La zapatera prodigiosa* (García Lorca, 1985: 134)– y de posición económica más o menos acomodada, se casa con una joven –trece o catorce años de Leonora en *El celoso extremeño* (Cervantes, 2002: 102), dieciséis años doña Francisca en *El sí de las niñas* (Moratín, 2002: 73) y dieciocho años en *La zapatera prodigiosa* (García Lorca, 1985: 133)–. Evidentemente, el matrimonio no funciona y esto se debe, en parte, como veremos, a la impotencia de los protagonistas masculinos, la inocencia o deseo sexual en los personajes femeninos, como veremos después detenidamente, y la intromisión de un antagonista o rival que busca seducir a la joven, lo que concluye con la pérdida de la honra de los hombres de edad avanzada y de las mujeres. Aunque esto no siempre es así y sobre este esquema se producen variaciones. Por esta razón, atendiendo a las variantes, no nos hemos detenido

¹⁹⁸ «El anciano casado con una mujer más joven es una figura convencional del drama europeo, principalmente cómico, rastreado hasta la antigüedad. El *senex* –como es conocido en la literatura clásica latina– está normalmente asociado con la decrepitud y la impotencia. Es retratado como tiránico y desde ese punto odiado por aquellos que le rodean, particularmente su mujer, que quiere verse libre de él. A la vez, también está concebido como un objeto de ridículo y escarnio con quien su mujer y otros pueden tener su venganza de burla a largo plazo».

¹⁹⁹ «La figura del viejo enamorado, vista como despreciable y ridícula, es uno de los tipos más frecuentes en el teatro cómico ya desde Plauto, y con igual frecuencia aparece en otros géneros literarios como la poesía satírica –piénsese en los epigramas de Marcial– o en las diversas formas de narración corta, de carácter popular o culto, de la Edad Media, del Renacimiento o de épocas posteriores» (Hempel, 1983: 693).

en *El viejo y la niña* de Moratín y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca. En el caso de Moratín, nos pareció más acertado centrarnos en la obra que fue su mayor éxito en las tablas y que cierra su ciclo teatral. Además, en *El sí de las niñas* se introduce la variante del anciano que cede a su pareja a un joven antes de la boda. En cuanto a García Lorca, notamos que la presencia de la imaginación y el metatexto –características de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*– se hallan notablemente presentes en *La zapatera prodigiosa*, ya que tanto el Zapatero como Perlimplín asumen otras personalidades –se carnavalizan y disfrazan apareciendo como otros– con el fin de estimular la imaginación –concepto clave, como veremos, en este tipo de teatro de García Lorca– de sus respectivas parejas. En cambio, la transformación genérica operada en Cervantes en cuanto al tratamiento que da al tema en el entremés *El viejo celoso* y la novela ejemplar *El celoso extremeño* nos parecen extraordinariamente atractivas puesto que en el primer caso se sostienen todas las convenciones del subgénero con el fin de hacer comprensible la representación, mientras que en el texto narrativo el autor profundiza en la problemática dándole un tratamiento completamente novedoso para su adscripción espacio temporal. Percas de Ponsetti (1994: 144) anota también que la historia de Leandra y Vicente de la Rosa (*Quijote* 1, 51) muestra ciertas connivencias con las de Carrizales y Cañizares. No obstante, circunscribiremos la investigación a las muestras del entremés y la novela ejemplar. En cuanto a la vacilación onomástica en el caso del protagonista principal –Carrizales y Cañizares–, esta ha sido percibida por Molho (1990: 744; en Canavaggio²⁰⁰, 2005: 592-593). De manera cierta, Cervantes acostumbra a dudar –o al menos así parece– en el nombre de sus personajes²⁰¹; la proximidad vocálica de ambos sugiere, por lo tanto, cierta cercanía entre los caracteres de los personajes que se ve confirmada por la motivación temática de la trama de la que cada uno es protagonista, con sutiles diferencias y similitudes, principalmente estipuladas por la distinta filiación genérica de las obras a las que pertenecen, como ha indicado Molho (1990: 745) y nos recuerda Canavaggio (2005: 595).

Para empezar, debemos indicar que existe una versión manuscrita notablemente diferente de la novela ejemplar, conocido como el manuscrito de Porras de la Cámara (Percas de Ponsetti, 1994: 138). Esta investigadora indica que este manuscrito ha sido

²⁰⁰ La indica, por primera vez en Molho (1990: 744).

²⁰¹ Así sucede, por ejemplo, con la variante Quijote/Quijano al comienzo de la obra.

considerado una versión primitiva o borrador de la novela ejemplar pero que Stagg²⁰² en 1984 establece que ambas versiones –el manuscrito y la publicación– probablemente devienen de la refundición de un manuscrito común, aunque en su argumentación posterior lo pone en cuestión (Percas de Ponsetti, 1994: 138-139). Sin embargo, otros autores (Weber, 1984: 46; Avilés: 1998: 90; Canavaggio, 2005: 595) admiten al manuscrito de Porras como previo a la edición impresa. Ni Weber ni Avilés citan el artículo de Stagg, y Canavaggio lo pone en duda argumentando de la siguiente manera: «si éste se considera posterior y no anterior al texto publicado, implica una amplia reelaboración que no se puede explicar por meros errores de transcripción». La cuestión es la que sigue: el manuscrito de Porras presenta unas variantes en cuanto al desenlace y lo que lo motiva: la infidelidad evidente de la joven, y a juicio de Percas de Ponsetti resulta de calidad evidentemente inferior. No obstante, nos ceñiremos a la versión publicada en vida del autor sin entrar en esta clase de duelos de genética textual.

Por lo tanto, contamos con las siguientes adscripciones genéricas –Figura 11–, que trataremos de explicar puesto que condicionan el desarrollo de sus respectivas tramas²⁰³:

Figura 11

Autor	Cervantes		Moratín	García Lorca
Obra	<i>El celoso extremeño</i>	<i>El viejo celoso</i>	<i>EL viejo y la niña</i>	<i>La zapatera prodigiosa</i>
Género	Novela	Entremés	Comedia	Farsa

La fecha de publicación de *El celoso extremeño* es, como el resto de las novelas ejemplares, 1613. En cambio, el entremés que nos ocupa no fue publicado hasta 1615. A este respecto, cabe destacar que Cervantes realiza en su prólogo a los entremeses (1998: 9-15) una serie de apreciaciones sobre el teatro español, contextualizándolas en una conversación sobre teatro con sus amigos (Cervantes, 1998: 9)²⁰⁴. Se remonta al

²⁰² Stagg, G. (1984) “The Refracted Image: Porras and Cervantes”, *Cervantes* 4.2: 139-53.

²⁰³ El género o subgénero literario debe concebirse como una invitación a la forma, tal y como hemos visto en el Capítulo IV. La adscripción genérica de un texto limita y condiciona la creación literaria ya que cada género y subgénero tiene unas reglas más o menos precisas, que el autor, evidentemente y como ya hemos visto, puede respetar o no, pero tanto si hace una cosa como la otra, obviamente estas reglas o normas de adscripción genérica no son ignoradas en ningún caso.

²⁰⁴ A este respecto, se ha resaltado la importancia de este prólogo en la historia del teatro español (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1998). También indicamos que no resulta nada casual que Cervantes se encuentre entre amigos hablando de teatro, una de las pasiones de su vida no siempre satisfecha, como él mismo indica en el prólogo (Cervantes, 1998: 15), y que sea este pretexto –conversación oral– el que inicie y contextualice la argumentación del prólogo. También cabe destacar que precisamente escriba: «yo, como el más viejo que allí estaba» (Cervantes, 1998: 9) puesto que su edad coincide con la de Carrizales en *El*

teatro de Lope de Rueda (Cervantes, 1998: 10) para recordar la sencillez del mismo²⁰⁵. A este recuerdo, le sigue el de Navarro (Cervantes, 1998: 11-12)²⁰⁶, a quien atribuye la introducción de ciertas transformaciones en el teatro. A continuación, –saliendo de su natural modestia, según sus palabras– se sitúa a sí mismo entre Navarro y Lope de Vega (Cervantes, 1998: 12) e indica las innovaciones que realizó en el teatro²⁰⁷ y que pueden resumirse en la reducción de las comedias a tres jornadas y la introducción de alegorías o figuras morales. También se jacta de haber compuesto veinte o treinta comedias sin que el público arrojara productos: en resumidas cuentas, se tiene por un buen autor de comedias. Es decir, se sitúa entre Lope de Rueda y Lope de Vega, al que introduce diciendo: «Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega» (Cervantes, 1998: 12), lo que probablemente significa o deja entender, con leve ironía, que quizás, de no haber abandonado el teatro, hubiera podido ocupar ese lugar, puesto que a la aparición de Lope le precede la desaparición de Cervantes, lo que denota cierta amargura y melancolía por una continuación en el teatro que no llegó a darse. Luego nombrará a otros autores junto a Lope (Cervantes, 1998: 13-14) en un catálogo de dramaturgos, que precisamente es seguido por el pretendido retorno de sus obras a los teatros:

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y, pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que

celoso extremeño, y frente al respeto que se debe culturalmente a los ancianos, se les realice el escarnio que aparece en *El viejo celoso*.

²⁰⁵ «No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componía cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo» (Cervantes, 1998: 11).

²⁰⁶ «El cual fue famoso en hacer la figura de un rufián cobarde; éste levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, *pero esto no llegó al sublime punto en que está agora*» (Cervantes, 1998: 10). La cursiva es nuestra.

²⁰⁷ «Y aquí entra el salir yo de los límites de mi llaneza: que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas» (Cervantes, 1998: 12). La cursiva es nuestra.

sabían que las tenía; y así, las arrinconé en un cofre y condené al perpetuo silencio (Cervantes, 1998: 14).

Estas palabras son muy comentadas por los editores de la edición de los entremeses consultada –Rey Hazas y Sevilla Arroyo²⁰⁸– en lo que interpretan que hace «con plena intencionalidad crítica, consciente y voluntariamente, porque pretendía denunciar de manera explícita y clara el cerrado engranaje comercial de los ya consolidados teatros españoles, impermeable a cualquier novedad» (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1998: II-III). Estas palabras, ligado a lo que indica a continuación el propio Cervantes: «O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos» (Cervantes, 1998: 15), en los que la crítica de la evolución que ha sufrido el teatro entre las representaciones de las obras de Cervantes y el momento de la publicación de los entremeses queda completa. No sólo el teatro ha ganado en complejidad y espectacularidad en cuanto al *attrezzo*, vestuarios y complejidad de la trama; aspectos que sufren, en la evolución explicada por Cervantes, un aumento considerable con el paso de los años. Con el modelo de la descripción de las características de la comedia como contraposición de las de la tragedia descritas por Aristóteles en su *Poética*, podemos deducir que Cervantes gustaba de un teatro sencillo en cuanto al vestuario, la trama, el desarrollo de la acción y el uso de elementos espectaculares –tales como tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas–: en definitiva: un tipo de teatro que privilegiara la verosimilitud y el uso de la imaginación frente a los artificios escénicos. Tanto más en un género como el entremés, que sin embargo Cervantes defiende –y pide al lector que defienda frente al autor que criticaba sus versos²⁰⁹– de la siguiente manera:

Querría que fuesen las mejores del mundo, o, a lo menos, razonables; tú lo verás, lector mío, y si hallares que tienen alguna cosa buena, en topando a aquel mi maldiciente autor, dile que se enmiende, pues yo no ofendo a nadie, y que advierta que *no tienen necedades patentadas y descubiertas*, y que *el verso es el mismo que piden las comedias*, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y que *el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen*; y que, para enmienda de todo esto, le ofrezco una comedia

²⁰⁸ Quienes, de hecho, distinguen entre dos etapas opuestas en el teatro cervantino: «una en la que representó y no publicó, y otra en la que, al contrario, publicó porque no le dejaron representar» (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1998: IV).

²⁰⁹ «En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso, nada» (Cervantes, 1998: 14-15). Una sinrazón que se ha propalado a través de los siglos.

que estoy componiendo, y la intitulo *El engaño a los ojos*, que, si no me engaño, le ha de dar contento (Cervantes, 1998: 15)²¹⁰.

Más allá de que la referencia e interpelación al lector, tan común en Cervantes y en el siglo de oro –y también posteriormente²¹¹– implique un diálogo con el lector a la manera del sostenido por Quevedo durante sus lecturas, se resaltan en el fragmento citado tres características de los entremeses: “no tienen necedades patentes”, es decir, no son inverosímiles o fallidas en este sentido; “el verso es el mismo que el que piden las comedias”, distinguiendo esto del estilo elevado de la tragedia y situando al entremés en la línea de la comedia; y “el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen”, en la que una vez más, se hace una búsqueda de la verosimilitud y se defiende un tipo de teatro que coincidirá con el que a su vez realice Moratín en su época²¹². Resulta complicado resistirse a la fina ironía cervantina cuando se coloca a sí mismo en la línea maestra de la historia del teatro español que lleva de Lope de Rueda a Lope de Vega, y no hemos podido evitar demorarnos más de lo preciso en este prólogo, que, creemos, indica bastantes características del entremés, que, recopilando, pueden resumirse en: cercanía a la comedia en cuanto al lenguaje empleado, sencillez en el desarrollo de la trama en sus aspectos espacio-temporales –al fin y al cabo se trata de piezas de un solo acto–, utilización de un espacio escénico no sobrecargado, y uso de verosimilitud adecuada a las características previas. Hechas estas distinciones, es fácil comprender por qué ante un argumento semejante, con respecto al que aparece en *El celoso extremeño*, el desarrollo de la trama y la resolución de la misma se producen de manera mucho más breve, y de forma mucho menos compleja y patética.

Antes de comentar aspectos más concretos, detengámonos en el prólogo²¹³ a las novelas ejemplares (Cervantes, 1989: 50-53). Se realiza en él una defensa de esta obra, en tanto que novelas y ejemplares. En primer lugar, se defiende la condición de ejemplares de las novelas²¹⁴, y, en segundo lugar, se realiza una defensa de la originalidad de las mismas en tanto que novelas:

²¹⁰ La cursiva es nuestra.

²¹¹ En los autores como Sterne en el *Tristram Shandy* o en *Jacques el fatalista* de Diderot, por seguir la estirpe cervantina de novelas europeas.

²¹² Y que compare, como veremos, Benito Pérez Galdós (2006) en *La corte de Carlos IV*, en la que el protagonista asiste al estreno de *El sí de las niñas* en Madrid.

²¹³ Una vez más, en las primeras líneas del prólogo, es la conversación o persuasión de algún amigo quien le sirve como pretexto para su argumentación (Cervantes, 1989: 50).

²¹⁴ «Y así, te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca; quiero decir que los

Yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de las lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma y van creciendo en los brazos de la estampa (Cervantes, 1989: 52).

Se produce una defensa semejante, aunque mucho más directa, a la que vimos a propósito de Garcilaso en el capítulo III: se trata del autor consciente de la importancia de su propia obra. Tal vez por la condición de novelas, que a priori permite mayores opciones de jugar con el posicionamiento o el punto de vista, y por su carácter ejemplar, que debe, por tanto, permitir una enseñanza moral, se dificulta el adulterio y se deja al menos en duda, no como sucede en el entremés, donde la burla y el escarnio son indubitables. Por otro lado, dada la categorización de ejemplar, la intención didáctica es palmaria, a pesar de que cada lector deba sacar sus propias conclusiones, tal como Percas de Ponsetti (1994: 152) nos recuerda: «el lector evalúa los datos novelísticos de manera personal y única porque la ejemplaridad de la literatura que refleja la vida es de naturaleza inductiva y no deductiva». Encontramos, pues, que en la pugna entre los tópicos horacianos *docere* y *delectare*, por la naturaleza genérica de las obras, el entremés tiende al entretenimiento mientras que la novela ejemplar, de acuerdo al prólogo de Cervantes, no sólo no niega su carácter didáctico sino que lo reafirma.

Esto lo vincula directamente con *El sí de las niñas* de Moratín (2002). Podemos destacar dos características del teatro de Moratín que se relaciona con el de Cervantes, de acuerdo al prólogo de la obra que ofrece Emilio Martínez Mata (2002: 9-52). La primera de las cuales es relativa a su primera obra –*El viejo y la niña*–:

En su primera obra Moratín se atiene a la poética neoclásica: verosimilitud, propiedad del lenguaje, tema de actualidad, respeto a las unidades... Su propósito no es tanto proponer soluciones –de acuerdo con las convenciones morales y sociales dominantes, que rechazaban el divorcio, no podría haber final feliz– como crear conciencia del problema y denunciar las conductas que lo ocasionaban (Martínez Mata, 2002: 29).

requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos, y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere. Heles dado el nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan» (Cervantes, 1989: 51-52).

Efectivamente, se trata de dar a conocer un problema más que de plantear una solución: de acuerdo a las convenciones sociales de la época no hay salida al problema del matrimonio de conveniencia, salvo si este no llega a producirse, como sucede en *El sí de las niñas*. Esto queda absolutamente claro en el artículo de Albiac Blanco²¹⁵. Además, Prieto Martínez (1998: 491) indica que: «Lo que se propone en *El sí* no es una reforma *contra* el poder sino, antes bien, *desde* el poder; no una transformación de la sociedad, sino una transformación del poder», como buen escritor del siglo XVIII²¹⁶. Por lo demás, encontramos verosimilitud y propiedad del lenguaje: ambos son aspectos fundamentales en el prólogo de Cervantes. De hecho, Martínez Mata añade:

A la vez que ridiculiza los gustos imperantes, Moratín propone con su propia obra un ejemplo de la nueva estética: frente a la ficción irreal y aparatosa, el realismo de la vida cotidiana, de lo contemporáneo; frente a la versificación rebuscada, el lenguaje –en prosa– apropiado a cada personaje (2002: 30).

Parece que la lucha contra la desmesura en teatro ha sido una constante, puesto que Cervantes realiza la misma crítica un poco más arriba de esta cita, así como la adecuación del lenguaje de modo que sea acorde al extracto sociocultural del personaje representado. Evidentemente el teatro en el siglo XVIII y el de Moratín especialmente está vinculado por definición con la tradición aristotélica y horaciana (Martínez Mata, 2002: 32), y por tanto con la voluntad de educar y funcionar como «escuela de costumbres» con una dimensión social. De hecho, por educación y formación en tanto que Moratín pasó largas temporadas en Francia e Inglaterra²¹⁷, y, por supuesto, como todo hombre de medios y cultura en aquella época, también viajó a Italia²¹⁸. Es, pues, un hombre cosmopolita cuya concepción de la comedia puede resumirse en las siguientes palabras:

Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas, entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres,

²¹⁵ «Como vemos, Moratín ha seguido la trayectoria de un mismo conflicto y ha presentado dos modos diferentes de comportamiento ante él; en consecuencia, ha ofrecido dos finales opuestos. La primera obra estrenada acaba mal, la otra termina felizmente...» (Albiac Blanco, 2007: 40). Por esta razón, entendemos *El sí de las niñas* como una evolución de *El viejo y la niña*.

²¹⁶ Un poco más adelante: «El cambio social no es, en el teatro de Moratín, el óptimo *telos* al que se tiende sino la funesta, inquietante constatación histórica de que se parte con el objetivo de controlarla, regularla: someterla al poder de la razón» (Prieto Martínez, 1998: 491).

²¹⁷ Amorós (1998: 286) indica que tradujo a Shakespeare y Molière y Martínez Mata (2002: 33) indica sus estancias en Francia y en Italia con el fin de justificar su gusto por un teatro más natural y verosímil.

²¹⁸ Siendo el resultado de esta aventura un volumen titulado, precisamente, *Viaje a Italia*, del que puede consultarse la edición de Belén Tejerina Gómez (1991).

resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad y recomendadas por consiguiente la verdad y la virtud (Moratín, en Martínez Mata, 2002: 33).

Encontramos presentes, en este fragmento, los conceptos de mimesis, verosimilitud, unidad de tiempo y espacio, así como la finalidad didáctica de los textos. Cabe destacar también el apunte de “entre personas particulares”, es decir, con un número limitado de personajes²¹⁹. Es, pues, en este contexto en el que debemos situar *El sí de las niñas*, que transcurre en una posada en Alcalá de Henares en unas pocas horas. El estreno de la misma fue reproducido por Benito Pérez Galdós (2006) en *La corte de Carlos IV*, un autor fascinado por la obra de Moratín, que hace comparecer a Gabriel²²⁰ –su protagonista– al estreno de *El sí de las niñas*. De esto se hacen eco Amorós (1998: 293), Albiac Blanco (2007: 37) y Cabañas (1965: 218). A pesar de la lejanía temporal de la novela de Galdós, algunos aspectos de sus comentarios pueden resultar iluminadores con respecto al teatro de Moratín. En la primera ocasión en la que el narrador hace referencia a su presencia en el estreno de la obra de Moratín es para recordar su acción en «el ruidoso estreno de *El sí de las niñas*»²²¹, al que le siguen, en el capítulo siguiente, reflexiones en torno al teatro dieciochesco (Galdós, 2006: 20), descripciones del modo en el que el público se distribuía (Galdós, 2006: 21-22), del propio teatro (Galdós, 2006: 22), e, incluso de la legislación vigente –y no respetada– en cuanto a la vestimenta (Galdós, 2006: 22-23). Gabriel asiste a la representación acompañado de un poeta (Galdós, 2006: 23-31), cuyas opiniones son el reflejo del tipo de teatro que Moratín rechaza de plano. En seguida, el poeta indica:

¡Qué principio! [...] ¡Bonito modo de empezar una comedia! La escena es una posada. ¿Qué puede pasar de interés en una posada? En todas mis comedias, que son muchas, aunque ninguna se ha representado, se abre la acción con un *jardín corintiano, fuentes monumentales a derecha e izquierda, templo de Juno en el fondo, o con gran plaza, donde estás formados tres regimientos; en el fondo la ciudad de Varsovia, a la cual se va por un puente...* etc... Y oiga usted las simplezas que dice ese vejete. Que se va a casar con una niña que han educado las monjas de Guadalajara. ¿Esto tiene algo de

²¹⁹ Tal y como indica Martínez Mata (2002: 46): «Frente al abigarrado desfile de personajes de las comedias populares de la época, Moratín presenta únicamente siete, lo que facilita que puedan ser delineados con precisión y realismo».

²²⁰ Artiles (1977: 201-219) dedica el artículo citado a la proximidad de la intrahistoria unamuniana con la percepción y reproducción de la historia de Benito Pérez Galdós. Efectivamente, es posible notar en esta obra de Galdós –y en otras que forman los *Episodios nacionales*– algo del estilo al que Unamuno más tarde llamó intrahistoria, desligándolo pretendidamente de la obra de Galdós.

²²¹ «Ahora caigo en que no debo seguir adelante sin dar a conocer el papel que, por mi desgracia, desempeñé en el ruidoso estreno de *El sí de las niñas*» (Galdós, 2006: 17).

particular? ¿No es acaso lo mismo que estamos viendo todos los días?» (Galdós, 2006: 24).

Si atendemos al fragmento citado con atención, comprobaremos las características de la comedia de Moratín. Sucede en una posada: esto extraña al poeta porque está acostumbrado a lugares más espectaculares, como demuestran sus referencias a la contextualización de sus propias obras –recordemos, nunca representadas, de donde se puede deducir la calidad, a pesar de Cervantes, de sus obras–. Respecto del lenguaje de don Diego y de sus intenciones de matrimonio con Doña Francisca, el extrañamiento se produce precisamente por la cotidianeidad que representan, precisamente un objetivo de Moratín. El poeta continúa su perorata: «¡Qué asuntos tan comunes! ¡Qué bajeza de ideas!» (Galdós, 2006: 24) buscando que el público reaccione de manera negativa. La desmesura espectacular de las comedias de época se refleja en sus siguientes palabras:

Es que no puedo sufrir tales despropósitos [...]. No se viene al teatro para ver lo que a todas horas se ve en las calles y en casa de cada *quisque*. Si esa señora en vez de hablar de sus partos, *entrarse echando pestes contra un general enemigo porque le mató en la guerra sus veintiún hijos, dejándole sólo el veintidós, que está aún en la mamada, y lo trae para que no se lo coman los sitiados, que se mueren de hambre*, la acción tendría interés, y ya estaría el público con las manos desolladas de tanto palmoteo... Amigo Gabriel, es preciso protestar con fuerza (Galdós, 2006: 25)²²².

Obsérvese en el fragmento en cursiva la insistencia en otro tipo de teatro, inverosímil, de acción trepidante e injustificada y absolutamente desmesurado y la insistencia en no encontrar en el teatro un reflejo de la vida real. Creo que la posición de Moratín respecto de otros creadores contemporáneos es meridiana en Galdós, pero su poeta, a quien ya tilda de «poetastro» (Galdós, 2006: 25), continúa criticando el carácter mimético de la obra teatral de Moratín «Si no hay enredo, ni trama, ni sorpresa, ni confusiones, ni engaños, ni *quid pro quo*, ni aquello de disfrazarse un personaje para hacer creer que es otro» (Galdós, 2006: 26) o «Estos poetas nuevos no saben inventar argumentos bonitos, sino estas majaderías con que engañan a los bobos, diciéndolos que son conformes a las reglas» (Galdós, 2006: 26). En las siguientes páginas se produce la desertión de Gabriel (Galdós, 2006: 27-29) del intento de echar abajo el estreno de *El sí de las niñas* y el poetastro le recrimina refiriéndose a obras como *Federico II*, *Catalina de Rusia*, *La esclava de Negroponto* y preguntando «¿Allí no es todo extraño, singular,

²²² La cursiva, exceptuando la palabra “quisque”, es nuestra.

excepcional, maravilloso y sorprendente?» (Galdós, 2006: 28) y ante las preguntas de Gabriel sobre el aprendizaje de las jóvenes para mentir y callar²²³, el poetastro contesta: «¿Y quién le mete al autor en esas filosofías? [...] ¿Qué tiene que ver la moral con el teatro?» a lo que Gabriel contesta: «Yo he oído o leído en alguna parte que el teatro sirve de entretenimiento y de enseñanza» (Galdós, 2006: 29). El poetastro, entonces, realiza una prolepsis vital de la vida de Moratín: «Ya tendrá que habérselas con los reverendos obispos y la santa Inquisición ante cuyo tribunal se ha pensado delatar *El sí*, y se delatará, sí, señor»²²⁴ (Galdós, 2006: 29). Por último, en el final, el poetastro pretende emparejar a todas las parejas –don Diego y doña Irene; don Carlos con Paquita; Rita con Simón–, tal como se acostumbra en otras comedias. Esto nos puede dar una idea de la desazón que supuso la publicación de *El sí de las niñas* para un determinado sector de la población vinculada, de una u otra manera, con el teatro. A esto se refiere Prieto Martínez²²⁵ (1998: 492; 493). Además, Moratín acostumbraba a utilizar actores que el público no pudiera reconocer fácilmente: huía de las grandes figuras en favor de los actores más adecuados para la representación (Martínez Mata, 2002: 17). Sin embargo, aunque la comedia *El sí de las niñas*, así como *El viejo y la niña*, siguen la línea del matrimonio de conveniencia propuesta por Cervantes, en realidad la obra que nos ocupa supone una adaptación de la comedia en un acto de Marivaux titulada *L'école des mères* (Martínez Mata, 2002: 38-39) pero: «Su concepción de adaptación no es peyorativo, sino que indica la transformación de unos materiales preexistentes con unos propósitos bien distintos», lo que nos da una idea de sus característica en tanto que intérprete-mediador.

Frente al carácter de comedia de *El sí de las niñas*, la obra de García Lorca *La zapatera prodigiosa. Una farsa violenta* se sitúa en las antípodas, en algunos aspectos, de *El sí de las niñas*, como ahora veremos. Si atendemos a la clave semiótica escondida

²²³ «Ya lo ha dicho D. Diego: las juzgan honestas, cuando les han enseñado el arte de callar, sofocando sus inclinaciones, y las madres se quedan muy contentas cuando las pobrecillas se prestan a pronunciar un sí perjuro, que después las hace desgraciadas» (Galdós, 2006: 28-29). El personaje de Gabriel, de hecho, enamorado de Inés, teme en la siguiente novela de la serie –*El 19 de marzo y el 2 de mayo*– que la muchacha termine casada con otra persona por su obediencia.

²²⁴ Tal y como indica Martínez Mata (2002: 37).

²²⁵ «En este sentido, es significativo el rechazo neoclásico (que Moratín formula con singular contundencia, sin ir más lejos, en la citada carta/memoria a Godoy) del teatro barroco y las comedias de magia: se trata de un teatro carnavalesco que, como la ejecución pública, contiene en su mismo exceso espectacular, en su visibilidad y pasión desaforadas, un peligroso germen de rebeldía, de transgresión de la realidad –esto es: del orden a la vez epistemológico y político de lo real» (1998: 492). También indica que la predilección por este tipo de teatro alcanzó «más allá del linde final del siglo dieciocho».

y presente en el elemento paratextual que es el título, encontramos las palabras *farsa* y *violenta*. Detengamos, un momento, en la palabra *farsa*:

La farsa es la expresión de un mundo que sólo en y para ella existe. La farsa posee una estética y un método de invención propios, una manera original de tratar la materia de la existencia, es, pues, un género autónomo con características propias. La única justificación de la farsa en cuanto tal es que sea divertida (Aguirre, 1981: 242).

Más allá de lo evidente de que la farsa es un subgénero dramático, se trata de un género en el que la creación ficcional se produce en un mundo con sus propias normas y reglas, la única condición, el único requisito es la diversión que debe ofrecer para considerarse farsa. Aguirre (1981: 242) distingue entre dos tipos de farsas: «aquellas cuyo *único* objeto es hacer reír. Estas son las farsas ‘puras’. Sus personajes son fantoches-tipos de paja», es decir, personajes planos, personajes huecos que sólo responden al cliché que representan; y otro tipo de farsas, «que, obedeciendo al mandato *sine qua non* de hacer reír, contiene una intención que nada o poco tienen que ver con lo cómico. Sus divertidos fantoches-tipos son de paja y hueso» (Aguirre, 1981: 242), es decir, son personajes con un grado más alto de complejidad, y, más allá de la risa que puede provocar este segundo tipo de farsa, hay una intención que se manifiesta detrás de este objetivo, al que, según el razonamiento de Aguirre, no conseguirá llegar todo el mundo²²⁶. Evidentemente, lo que a su vez diferencia a la farsa de la comedia es su ensimismamiento:

El segundo tipo de farsa –el que posee un ‘doble fondo’– anda cerca de la comedia, pero se diferencia de ésta *en el punto de imitación*, y, claro está, en los métodos empleados para provocar la risa. *La comedia suele ser ‘verosímil’*, y su comicidad depende de la agilidad del diálogo, a veces de su sutileza, del chiste, de la situación dramática, de la psicología más o menos extravagante de sus caracteres. *La farsa puede y suele ser ‘inverosímil’*; en ella se permite casi ‘todo’; el chiste, cuando se da, es directo y horro de sutileza psicológica; la situación dramática puede y suele ser ‘imposible’; *la farsa es una enorme exageración*, es absurda (con la advertencia de que lo absurdo no es cómico *per se*); *la farsa reduce la vida a sus aspectos más simples y elementales, es una caricatura escapista de la realidad, de trazos rígidos, que, por así decirlo, fija lo imitado en sus contorsiones más cómicas*. Pero la farsa no es una parodia, ni tiene por objeto (como ocurre a menudo con la comedia) ridiculizar costumbres,

²²⁶ Esto se debe a las palabras de García Lorca (en Aguirre, 1981: 242): «Hay en ellas dos planos: uno amplio, sintético, por el que puede deslizarse con facilidad la atención de la gente. Al segundo –el doble fondo– sólo llegará una parte del público». Esto se vincula con el concepto de doble codificación que considerábamos a propósito de Umberto Eco en el capítulo VI: una obra puede estar codificada de modo que pueda ser comprendida e interpretada en diferente grado, en función de las posibilidades hermenéuticas del receptor.

hábitos, modas, sino, ya se ha dicho, hacer reír [...]. *Ahora bien, la farsa puede ser ridícula, pero no ridiculizar, 'moral', pero no moralizar* [...]. En esto la farsa se separa, además de la comedia, de la parodia burlesca y del esperpento de Valle-Inclán. En fin, la comedia es un juego mucho más refinado que la farsa, mucho menos gesticulante y repetitivo, mucho menos mecánico; *una característica principal de la farsa es la exagerada y mecánica repetición de gestos y acciones* (Aguirre, 1981: 242)²²⁷.

Es decir, Aguirre trata de localizar la farsa entre los diferentes subgéneros dramáticos: entre la farsa que busca exclusivamente la risa y la comedia, entre la comedia y el esperpento de Valle-Inclán. Como podemos ver en el subrayado, la farsa se diferencia de la comedia en la verosimilitud: si la comedia ha de ser verosímil, la farsa puede permitirse no serlo; el carácter cómico de la comedia –sutileza, agilidad en el diálogo– no se corresponde con el de la farsa –chiste directo, sutileza psicológica–; la farsa es, en definitiva, «una enorme exageración» que «reduce la vida a sus aspectos más simples». Por lo tanto, no es de extrañar su característica evasión de la realidad. Resulta, a la vez, relevante recordar que la farsa no tiene un fin moralizante o ridiculizante, sino que su único objeto es buscar la risa a través de la repetición exagerada de gestos y acciones. La diferencia de la farsa y la comedia puede resumirse de la siguiente manera: «la comedia se representa para que el público se ría de algo; la farsa –incluida la farsa *ma non troppo*– para que el público se ría» (Aguirre, 1981: 242). De hecho, «la farsa resulta ser la caricatura del público, y la risa de éste deviene, consecuente, risa de sí mismo» (Aguirre, 1981: 242). Esto es conflictivo con respecto a lo apuntado previamente: si la risa del público deviene risa de sí mismo, se está produciendo una crítica sobre algunos aspectos de la sociedad que el público tal vez sepa reconocer. En consecuencia, a pesar de que la intención primera de la farsa no sea exactamente esta, se produce una crítica a la sociedad de la que puede llegar a sacarse una enseñanza moral. Así lo apunta Lyon (1986: 236): «*El público* takes this involvamente a stage further by trying to reflect in the stage action the hostile response of the public to the action as it is happening»²²⁸ y «The experimentation was therefore never purely technical or intellectual in purpose, but practical, to try and make an audience re-examine its scale of values and revise its perspective on the world»²²⁹.

²²⁷ La cursiva es nuestra.

²²⁸ «*El público* toma esta participación un paso más allá al intentar reflejar en la acción de la escena la respuesta hostil del público a la acción tal como está aconteciendo».

²²⁹ «La experimentación nunca fue desde ahí puramente técnica o intelectual a propósito, sino práctica, para intentar y hacer que la audiencia reexaminara su escala de valores y revisara su perspectiva del mundo».

También Josa anuncia la intención didáctica de la *farsa violenta* de García Lorca: «esta defensa del *docere* se había sumado a la denuncia de la crisis de autoridad que causa el teatro mercantilista del momento» (Josa, 2007: 3). Aguirre, en su afán por situar la farsa como género entre los subgéneros dramáticos, vincula la farsa de García Lorca con la tragedia (Aguirre, 1981)²³⁰. Así pues, la farsa se sitúa entre los géneros cómicos y trágicos, puesto que aunque su función sea provocar la risa, esta risa vuelve sobre el público. Cualquier identificación produce un efecto de catarsis y, por tanto, de cuestionamiento de las propias costumbres. Es decir, junto al *delectare*, aparentemente inocuo, se sitúa un *docere* que se corresponde con la doble codificación de la obra de García Lorca.

Efectivamente, *La zapatera prodigiosa* tiene un prólogo que su autor representaría en escena, en el que realiza una *captatio benevolentiae* a la inversa²³¹, pero en el que se reafirma el carácter de la obra de teatro como ejemplar:

El autor ha preferido poner el *ejemplo dramático* en el vivo ritmo de una zapaterita popular. *En todos los sitios late y anima la criatura poética que el autor ha vestido de zapatera con aire de refrán o simple romancillo, y no es extraña el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible* (García Lorca, 1985: 127-128)²³².

En estas palabras del prólogo, encontramos que el autor declara a la zapatera *ejemplo dramático*, por tanto, modelo del que aprender algo. Más si tenemos en cuenta que declara que en todos los lugares habita una zapatera, es decir, todos tenemos una zapatera dentro, es decir, una parte de nosotros que desea, que fantasea y que se niega a que la fantasía se convierta en realidad. De ahí la palabra *violenta*, que aparece tanto en el título como en este prólogo dramático. La violencia no es otra que la de la zapatera

²³⁰ «Si el drama ático emplea la máscara inmóvil, excluyendo así la caracterización psicológica, la farsa, por su parte, no hace sino pintarle bigotes y barba a la máscara trágica, no para parodiarla, ni para ridiculizarla, sino ofreciendo una ‘variación’, el lado cómico de la misma» y también «Una de las causas aristotélicas del drama y del fracaso (no del castigo) del héroe trágico es la constituida por un grave error del mismo (*Poética*, cap. 13). El drama y el fracaso de la Zapatera se deben, fársicamente, a que ella se ha casado con un viejo. Es como si la farsa se reflejara en la tragedia, o viceversa. ¿No será la tragedia una sublimación de la tragedia?» (Aguirre, 1981: 243).

²³¹ «Respetable público... (*Pausa*.) No; respetable público, no; público solamente, y no es que el autor no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio» (García Lorca, 1985: 127). Josa (2007: 4) señala que Canavaggio encuentra en este exordio una inversión de la *captatio benevolentiae* a la inversa con respecto de los valores cervantinos.

²³² La cursiva es nuestra.

queriendo soñar y rechazando que las fantasías se vuelvan realidad. ¿No se da, en esto, una vinculación extrema con la obra de Cervantes, esencialmente con el Quijote, pero también con *El viejo celoso*? Por lo tanto, esta violencia tiene un sentido doble: de resistencia hacia la realidad, y de resistencia hacia la fantasía, como si la zapatera viviera en el umbral.

Como vemos, el enfoque de estos autores sobre el tópico del *senex* o el matrimonio de conveniencia entre un hombre maduro –o anciano– y una joven es completamente diferente. Cervantes emplea el entremés y la novela ejemplar, García Lorca la farsa y Moratín la comedia. Como veremos, cada género impone sus propias restricciones y a su vez cada autor ha utilizado un marco genérico que satisfaga sus necesidades artísticas e ideológicas. Sin embargo, todos los autores y sus respectivas obras adolecen de un punto común: el carácter ejemplar y pedagógico en las obras –si exceptuamos el entremés cervantino–. Es decir, la novela ejemplar de Cervantes pretende hacer reflexionar sobre los usos –y abusos– del matrimonio de conveniencia; Moratín quiere acabar con una perniciosa costumbre, señalando el problema de la educación que reciben las jóvenes; el problema en García Lorca se centra en la realidad y el deseo, la fantasía y la ficción frente a las exigencias de la realidad.

Antes de continuar con nuestra argumentación, es preciso realizar un ejercicio comparativo entre los personajes, los espacios y los desenlaces de cada obra para ver las convergencias y diferencias que se producen entre las distintas obras, con el fin de acotar el sentido último de cada una de ellas: a pesar de pertenecer al mismo *topos*, cada obra es única y a su vez reinterpreta el lugar común con voluntad propia. Comencemos, por lo tanto, con los personajes de Cervantes. Algo hemos señalado de la vacilación onomástica de los protagonistas: Carrizales y Cañizares. Hay muchos elementos en común entre el entremés y la novela ejemplar –como se han encargado de señalar diversos autores–. Felipe de Carrizales, el protagonista de *El celoso extremeño*²³³, no es sólo un personaje interesante desde el punto de vista del matrimonio de conveniencia,

²³³ Sobre la clave hermenéutica, presente en el título, se han pronunciado diversos investigadores (Percas de Ponsetti, 1994: 139; Avilés, 1998: 76) indicando el valor polisémico de extremeño, en tanto en cuanto indica, además del gentilicio, unos celos extremos.

sino como ejemplo de otro tipo de arquetipo de personaje en las literaturas hispánicas: el indiano²³⁴. Efectivamente, Carrizales viaja a América a hacer fortuna:

Viéndose, pues, tan falto de dineros y aun no con muchos amigos, se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella gran ciudad [Sevilla] se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores a quien llaman *ciertos* los peritos en el arte, añagaza general de mujeres libres, engaños común de muchos y remedio particular de pocos (Cervantes, 2002: 99)²³⁵.

Hasta ahí, su vida ha sido un peregrinar constante por España, Italia y Flandes consumiendo su hacienda, por lo que entendemos que antes de su viaje a América no tenía recursos económicos y éste y no otro es el motivo de tal viaje. Se trata, en el fondo, de la historia de un personaje tipo Don Juan²³⁶, ya que durante el viaje Carrizales hace el firme propósito de: «proceder con más recato que hasta allí con las mujeres» (Cervantes, 2002: 100).

Hay en la novela ejemplar que nos ocupa dos o tres vocablos que no pueden pasar desapercibidos y que, según hemos visto, vinculan la obra con el entremés de Cervantes y la farsa de García Lorca: estos son la imaginación, la industria o el ingenio, y el artificio. El primero en aparecer es la imaginación: en su viaje a América: «Le fue forzoso a Carrizales dejar sus imaginaciones y dejarse llevar de solos los cuidados que el viaje le ofrecía» (Cervantes, 2002: 100); la imaginación es la que le ha llevado a la situación en la que se encuentra. A su vez, en su retorno, Cervantes indica:

Y si cuando iba a Indias, pobre y menesteroso, le iban combatiendo muchos pensamientos, sin dejarle sosegar un punto en mitad de las ondas del mar, no menos ahora en el sosiego de la tierra le combatían, aunque por diferente causa: que si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico; que tan pesada carga es la riqueza al que no está usado a tenerla ni sabe usar della, como lo es la pobreza al que continuo la tiene. Cuidados acarrea el oro y cuidados la falta dél; pero los unos se remedian con alcanzar alguna mediana cantidad, y los otros se aumentan mientras más parte se alcanzan (Cervantes, 2002: 101).

²³⁴ El personaje que va a “hacer” las Américas, esto es, a ganar fortuna y riquezas para volver a su patria chica para gastarse el dinero. Esto puede rastrearse sin grandes dificultades desde Cervantes hasta Miguel Delibes.

²³⁵ Nótese el tipo de peninsulares que viajaban a América según Cervantes. Sobre esto hemos apuntado algo a propósito de *Terra Nostra* y Germán en el capítulo I.

²³⁶ Otra coincidencia con *Terra Nostra*.

La imaginación le condujo al viaje a América, la imaginación debe dejarla a un lado, como a las mujeres, para hacer fortuna y es la imaginación, en su retorno, la que será su ruina: no quiere perder sus riquezas, ni a su mujer. Es decir, es la desproporcionada imaginación la que le conduce, la que guía sus acciones: es un dejar fluir los miedos y deseos y de la imaginación en el mundo real, dándole a la imaginación valor performativo sobre éste, lo que le lleva a la ruina²³⁷. El concepto de imaginación es importantísimo en el devenir de la trama de la farsa de García Lorca, como hemos indicado un poco más arriba, así como la ausencia del mismo en la obra de Moratín. Volviendo a Cervantes, la imaginación es también la causa de los celos de Carrizales, que quiere tener a alguien a quien dejar la fortuna amansada en su periplo americano, para lo cual es preciso contraer matrimonio:

Y en viniéndole este pensamiento, le sobresaltaba un tan gran miedo, que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento; porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la *imaginación* de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y a sobresaltar las *imaginaciones*, y esto con tanta eficacia y vehemencia, que todo en todo propuso en no casarse (Cervantes, 2002: 102)²³⁸.

La avaricia, pues, le lleva a concebir la idea de tener un hijo, para lo que ha de contraer forzosamente matrimonio. La imaginación de los celos le lleva a rechazar la idea del matrimonio; sin embargo, pueden más los celos sobre los bienes que los celos futuros –imaginados– de un matrimonio infeliz. De este modo, «el buen viejo Carrizales rindió la flaqueza de sus muchos años a los pocos de Leonora, que así era el nombre de la hermosa doncella» (Cervantes, 2002: 102). El proyecto, es pues, educativo, y la idea es: «Casarse he con ella; encerraréla y haréla a mis mañas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñaré» (Cervantes, 2002: 102). Así, entra en juego otro aspecto fundamental en el devenir de la trama en los matrimonios de conveniencia: el lugar en el que se desarrolla la trama. Carrizales construirá una fortaleza en la que encerrará a su mujer, su más preciada posesión:

Compró una de doce mil ducados, en un barrio principal de la ciudad, que tenía agua de pie y jardín con muchos naranjos; cerró todas las ventanas que miraban a su calle, y dióles vista al cielo, y lo mismo hizo de todas las otras de la casa (Cervantes, 2002: 103).

²³⁷ Sobre las relaciones entre el Nuevo Mundo y la Imaginación, Capítulo I.

²³⁸ La cursiva es nuestra.

Carrizales trata desmesuradamente de evitar lo inevitable. Por lo tanto, todas sus actuaciones están mediadas por su imaginación, o por una resistencia a que la imaginación se confirme en la realidad. Por esta razón, cierra las ventanas de la casa, aspecto que hay que resaltar, puesto que él mismo se enamoró porque «Quiso su suerte que estando un día por una calle, alzase los ojos y viese a una venta puesta una doncella, al parecer de edad de trece o catorce años» (Cervantes, 2002: 102). La ventana abierta, la muchacha asomada a la ventana –tal como hará la zapatera, como veremos–, son causas del enamoramiento casual. Sin embargo, la impenetrabilidad de la casa es precisamente lo que atrae la atención de Loaysa, el galán de *El celoso extremeño*. De cualquier modo, la construcción de la casa es resistencia a la imaginación de la infidelidad, ya que, a pesar de todos los proyectos realizados, «apenas dio el sí de esposo, cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos, y comenzó sin causa alguna a temblar y atener mayores cuidados que jamás había tenido» (Cervantes, 2002: 103). Es decir, es la imaginación la que controla la actitud del viejo Carrizales, de hecho, el único vacío que hay en su vida es un vacío de la imaginación en los que el narrador nos cuenta que:

Y por concluir con todo lo que no hace a nuestro propósito, digo que la edad que tenía Felipo cuando pasó a las Indias sería de cuarenta y ocho años, y en veinte que en ellas estuvo, ayudado de su industria y diligencia, alcanzó a tener más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados (Cervantes, 2002: 100).

Es bien cierto que la vida de Carrizales hasta el viaje es contada de manera sucinta, sin embargo, a estas palabras citadas les preceden aquellas citadas un poco antes en las que a «Carrizales le fue forzoso dejar sus imaginaciones», y, entonces, viene el lapso de veinte años. A la vuelta, con el matrimonio y antes siquiera de plantearse, vuelven las imaginaciones²³⁹. También podemos destacar la aparición de la palabra industria, que será clave en el desempeño de Loaysa y a quien también se le aplicará. De hecho, la crítica (Percas de Ponsetti, 1994: 144; Weber, 1984: 45) ha querido ver en Loaysa un joven Carrizales ya que el periplo que uno acaba en Sevilla comienza para el otro, como veremos un poco más adelante.

Además de la construcción de la casa, y previa a esta, «la primera muestra que dio de su condición celoso fue no querer que sastre alguno tomase la medida a su esposa de los muchos vestidos que pensaba hacerle» (Cervantes, 2002: 103). Estas palabras

²³⁹ En la forma de las dudas y los miedos a perder su fortuna (Cervantes, 2002: 101-102).

marcan el carácter de la relación entre Carrizales y Leonor: el viejo le obsequiará con toda clase de bienes materiales para su entretenimiento y esparcimiento; a cambio, la sepultará en vida en la casa-convento que fabrica para ella (Cervantes, 2002: 103-106). De forma que toda la casa estará guardada por una sola llave, que, evidentemente, guardará él:

Hizo asimismo llave maestra para toda la casa, y encerró en ella todo lo que suele comprarse en junto y en sus sazones, para la provisión de todo el año; y teniéndolo todo así aderezado y compuesto, se fue a casa de sus suegros y pidió a su mujer, que se la entregaron no con pocas lágrimas, porque les pareció que la llevaban a la sepultura (Cervantes, 2002: 104).

Una sola llave abre todas las puertas de la casa; llave que el viejo guardará. La crítica (Percas de Ponsetti, 1994: 140; Avilés, 1998: 85) ha querido ver en esto una alusión a la impotencia de Carrizales, puesto que el matrimonio, aparentemente, no se consuma. El propio narrador señala que:

No se vio monasterio tan cerrado, ni monjas más recogidas, ni manzanas de oro tan guardadas; y con todo esto, no pudo en ninguna manera prevenir ni excusar de caer en lo que recelaba; a lo menos, en pensar que había caído (Cervantes, 2002: 106).

La ruina de Carrizales se fragua desde que empieza a actuar en contra de su imaginación. Si debe su fortuna a parar de imaginar, el retorno le devuelve la imaginación, el ocio, y esto conlleva su ruina. Por otro lado, la casa se construye como un monasterio; el narrador incluso indica que: «pues aun no consintió que dentro de su casa hubiese algún animal que fuese varón» (Cervantes, 2002: 106). De hecho, rodea a Leonor de damas de compañía y una dueña –Marialonso– (Cervantes, 2002: 104-105) que: «Prometiéronle las criadas y esclavas de hacer todo aquello que les mandaba, sin pesadumbre, con prompta voluntad y buen ánimo» (Cervantes, 2002: 104-105) y un negro eunuco (Cervantes, 2002: 104) que cumple la misión de portero.

Hasta ahí la atención que dispensa el narrador a Carrizales hasta su perdición, pues desde este momento hasta que sorprenda a Leonor en brazos de Loaysa pasa a compartirse en sujeto pasivo de los acontecimientos. De este modo, el narrador comienza a prestar atención a Loaysa (Cervantes, 2002: 107) y al modo en que cada uno de los ayudantes que el dinero de Carrizales había comprado pasa a convertirse en ayudante del seductor. La curiosidad de Loaysa se despierta debido a las características de la casa de Carrizales: «y viéndola siempre cerrada, le tomó gana de saber quién vivía

dentro; y con tanto ahínco y curiosidad hizo la diligencia que de todo vino a saber lo que deseaba» (Cervantes, 2002: 107). Conocer el secreto de lo que guardaba la casa sólo sirve para que: «todo lo cual le encendió el deseo de ver si sería posible expuñar, por fuerza o por industria, fortaleza tan guardada» (Cervantes, 2002: 107); es decir, la industria de seductor de Loaysa se enfrenta con la industria de protector y guardián de Carrizales, a quien el narrador ha calificado previamente de Argos (Cervantes, 2002: 106).

Disfrazado, como un Loaysa pergeña un plan en el que utilizará la música para atraerse a todos los habitantes de la casa, que de guardar la casa pasarán a ayudar al galán a introducirse en ella. El primero en ceder es Luis, el eunuco negro (Cervantes, 2002: 108-113)²⁴⁰, a cambio de unas lecciones musicales para aprender a tocar la guitarra. Cuando Carrizales se va de casa a la mañana siguiente de la noche en el que eunuco acoge a Loaysa (Cervantes, 2002: 113), el negro comienza a tocar la guitarra, despertando la curiosidad de la dueña y las doncellas (Cervantes, 2002: 113-114), y se urde el plan para facilitar a Loaysa la entrada en la casa. De su disfraz de mendigo, para justificar que está en la calle pidiendo –y que declara ser fruto, una vez más, de su industria (Cervantes, 2002: 112)–, se viste con sus mejores galas, sufriendo una metamorfosis en la que todas las damas quedan prendadas (Cervantes, 2002: 117). Una vez han visto al joven, todas ellas se prestarán para ayudar a Loaysa. La resistencia de Leonora se limita a pedir un juramento que Loaysa burla, con conocimiento de la joven (Cervantes, 2002: 119). De este modo, roban la llave (Cervantes, 2002: 120), le ponen el unguento a Carrizales en los que Leonora ya no es espectadora, sino participante activo que además colabora en la acción. Se trata, además, de la primera vez que vemos a la joven actuar contra el comportamiento que su marido le había asignado. Puede más la curiosidad que el encierro, quizás, precisamente, a causa del enclaustramiento. La última industria de Loaysa consiste en un acuerdo con la dueña, Marialonso: «la conclusión de la plática de los dos fue que él condescendería con la voluntad della cuando ella primero le entregase a toda su voluntad a su señora» (Cervantes, 2002: 128). Y la dueña no tiene dudas en aceptar tal pacto. La conclusión es que: «Leonora se rindió, Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra»²⁴¹

²⁴⁰ Industria en el disfraz de Loaysa (Cervantes, 2002: 112).

²⁴¹ Weber (1984: 46), Percas de Ponsetti (1994: 143-144) y Avilés (1998), quien menciona a Percas de Ponsetti, argumentan que Leonora no se entrega al galán (Cervantes, 2002: 130): «Pero, con todo esto, el

(Cervantes, 2002: 129). Carrizales se despierta y los sorprende abrazados. Evidentemente, trama su venganza, pero la descripción del narrador parece indicar un ataque al corazón, y esto provoca un cambio en su actitud (Cervantes, 2002: 130-131). Sólo resta, pues, la conclusión del relato, en la que Carrizales cita a los padres de Leonora para ponerlos al tanto de lo que ha sucedido (Cervantes, 2002: 132-134) y hace testamento en favor de que Leonora se case con Loaysa. Pero la joven decide ingresar en un convento (Cervantes, 2002: 135) y Loaysa iniciando el periplo americano (Cervantes, 2002: 135), con lo que se cierra el relato de manera circular. La reflexión final del narrador se desentiende de la falta de convicción en la disculpa de Leonora, juega a ser omnisciente y a la vez asume tan sólo un conocimiento parcial de las circunstancias al declarar lo siguiente:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (Cervantes, 2002: 135).

Por lo tanto, se insiste en el carácter abierto del final, en negar que Leonora cediera a los deseos de Loaysa –cuando, prácticamente, le ayudó en todo– y en culpar a la dueña de lo sucedido. A la industria de Carrizales y a lo que compró con su dinero, se opone la voluntad de las gentes a través de la música y la industria y artificio de Loaysa.

Frente a la novela ejemplar, el entremés *El viejo celoso* tiene una estructura infinitamente más simple y Cañizares parece una caricatura de Carrizales, quien, desde luego, es tratado con cierta nobleza, tal y como indica la crítica. Los personajes no son muchos –Doña Lorenza, Hortigosa, Cristina, Cañizares, Compadre–, como corresponde a un entremés. De hecho, la trama es mucho más sencilla, y la inclusión de una vecina que cumpla las veces de alcahueta –Hortigosa–, obligada. Canavaggio (2005: 593-594) no ha dudado en indicar que el caso de Doña Lorenza es diferente al de Leonora, dado que parece ser de edad más avanzada. Se incluye, también, otra variante: la sobrina Cristina. Este es, al igual que la novela ejemplar, un mundo de mujeres y el inicio de la

valor de Leonora fue tal, que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos». Lo que sirve para justificar la impotencia de Loaysa; y además la versión de Porras difiere notablemente: en ella, Leonora se entrega sin lugar a dudas.

pieza dramática se producen dos declaraciones de Doña Lorenza que ponen al espectador o lector en el sentido de su situación: «¿De qué me sirve a mí todo aquello, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre?» (Cervantes, 1998: 173). En esta cita, indica simple y llanamente un estado de carestía sexual, probablemente semejante al de Leonora. Y, poco después, se señala la naturaleza del matrimonio:

¿Yo lo tomé, sobrina? A la fe, diómele quien pudo; y yo, como muchacha, *fui más presta al obedecer que al contradecir*; pero si yo no tuviera tanta experiencia destas cosas, *antes me tarazara la lengua con los dientes que pronunciar aquel sí, que se pronuncia con dos letras y da que llorar dos mil años*; pero yo imagino que no fue otra cosa sino que había de ser ésta, y que, las que han de suceder forzosamente, no hay prevención ni diligencia humana que las prevenga (Cervantes, 1998: 174)²⁴².

Nótese la vinculación que podría tener este fragmento con la temática y el tratamiento que recibe el matrimonio de conveniencia en *El sí de las niñas*, esencialmente en la parte subrayada. Hortigosa se presenta como un agente catalizador que agilizará el complicado proceso de seducción del sustituto de Loaysa, esta vez, un mancebo sin nombre ni acción:

El mozo es como un ginjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace; y, *pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas*, resolución y buen ánimo: que, por la orden que hemos dado, *yo le pondré al galán en su aposento de vuesa merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que vee siete estados debajo de la tierra* (Cervantes, 1998: 174-175)²⁴³.

El mozo está dispuesto para realizar su cometido. El celo de Cañizares –y la brevedad de la composición– obligan a que en esta ocasión la industria sea habilidad de Hortigosa, quien ha de meter y sacar al galán de la habitación de Doña Lorenza a través de: «La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas» (Cervantes, 1998: 176). Encontramos, una vez más, el vocablo industria aplicado a la ingeniería del engaño y la infidelidad, tal y como sucedía en *El celoso extremeño*. Si Leonora dudaba de su honor en dos ocasiones, doña Lorenza sólo lo hace

²⁴² La cursiva es nuestra.

²⁴³ La cursiva es nuestra.

una vez²⁴⁴, quedando convencida por la conversación con su sobrina Cristina y la “industria” de Hortigosa. Otra coincidencia con *El celoso extremeño* es la que sigue:

No me clavara él las ventanas, cerrara las puertas, visitara a todas hora la casa, desterrara della los gatos y los perros, solamente porque tienen nombre de varón; que, a trueco de que no hiciera esto, y otras cosas no vistas en materia de recato, yo le perdonara sus dádivas y mercedes (Cervantes, 1998: 176).

La coincidencia con *El celoso extremeño* es asombrosa. Se trata, pues, de la reelaboración del mismo argumento con una transformación genérica. Aún hay otras similitudes: la llave (Cervantes, 1998: 176-177) y las rondas de vigilancia del viejo por toda la casa (Cervantes, 1998: 177). La diferencia fundamental estriba en que Leonora no da motivos, hasta el desenlace, de querer engañar a Carrizales. Sin embargo, Doña Lorenza desea engañar a Cañizares, por lo que la vigilancia de éste, así como sus cuitas, están plenamente justificadas (Cervantes, 1998: 178-180). La tretita que Hortigosa emplea para hacer entrar al galán es mostrar un guardamecí (Cervantes, 1998: 182-183), mientras el joven pasa por detrás del pañuelo. Doña Lorenza no solo se encierra con el galán en su dormitorio, sino que además grita sus virtudes para regocijo de Cristina (Cervantes, 1998: 185-186) y pesar de Carrizales, que no sólo es burlado sino también humillado, pues es nuevamente engañado en la salida del galán –se le arroja una bacía de agua que le ciega (Cervantes, 1998: 186)–, y no se da cuenta de la situación.

En el entremés, el viejo es caricaturizado y engañado. El final del mismo es propio de la subversión de valores del carnaval y no hay lugar para la crítica social o la reflexión: sólo hay espacio para la risa (Cervantes, 1998: 188-189). Como indican los editores de la edición consultada:

La naturaleza, en fin, irrumpe por sus fueros y campa por sus respetos, en contra de la sociedad opresiva, en contra del matrimonio concebido como presidio, en contra de cualquier traba, al par que el entremés canta la palinodia carnavalesca de la tragicomedia (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1998: LIII).

Veremos cuán diferente resulta el empleo del *topos* por García Lorca en su farsa. Pero antes, debemos detenernos en *El sí de las niñas*, que tiene más puntos en contacto con Cervantes de los que cabría suponer, pues en ambos subyace una crítica a la sociedad de su tiempo y la solución se encomienda al varón de más edad. Es decir, si

²⁴⁴ «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a truco del gusto, poner a riesgo la honra» (Cervantes, 1998: 175). La moral, que debiera ser un asunto privado, es un asunto público, tal y como sucede en el *Lazarillo*. Sin embargo, puede más el deseo que la prudencia.

Carrizales decide en lecho de muerte hacer testamento en favor de Leonora para facilitar un posible matrimonio con Loaysa, don Diego tendrá que vencer sus deseos de contraer matrimonio para facilitar el matrimonio a su sobrino y a doña Francisca. De hecho, la primera diferencia –y la más notable– es que en *El sí de las niñas* el matrimonio no se ha producido y quizás esta peculiaridad es la que permite una solución al conflicto, que, por ejemplo, no podía darse en *El viejo y la niña* del mismo Moratín. En tiempos de Cervantes, sólo la muerte podía deshacer el matrimonio. En tiempos de Moratín sucede lo mismo, así que la solución estriba en que el enlace no se llegue a producir²⁴⁵.

Otro aspecto que muestra una notable diferencia es el lugar en el que acontece la representación. En *El sí de las niñas* toda la acción transcurre en una posada:

La escena es una posada en Alcalá de Henares.

El teatro representa una sala de paso con cuatro puertas de habitaciones para huéspedes, numeradas todas. Una más grande en el foro, con escalera que conduce al piso bajo de la casa. Ventana de antepecho a un lado. Una mesa en medio, con banco, sillas, etc.

La acción empieza a las siete de la tarde y acaba a las cinco de la mañana siguiente.

(Moratín, 2002: 66)

La decoración cumple con las condiciones del teatro neoclásico: es sencilla. Y, como vemos, se respetan la unidad de tiempo y la de lugar. Toda la acción transcurrirá en diez horas. La casa, tanto en *El viejo celoso* como en *El celoso extremeño* cumplía la función de un personaje que era violado por la industria –de Hortigosa o Loaysa– y algunos críticos (Percas de Ponsetti, 1994: 146; Avilés, 1998: 72 y ss.) han visto en estos lugares una metáfora de las mujeres conquistadas –doña Lorenza y Leonora–. El hecho de que el matrimonio no se haya producido facilita que la acción transcurra en una posada: no se da, pues, la metáfora de un lugar que el galán debe violar para llegar a la dama, y, además, se justifica el trasiego de personajes.

Sin embargo, también podemos encontrar coincidencias: a Carrizales y Cañizares les traiciona la imaginación en cuanto a los celos que tienen; también don Diego duda de lo oportuno de su matrimonio, aunque está convencido, y algunas confusiones, como las del acto I en conversación con su criado, Simón, anteceden el

²⁴⁵ A propósito de esto, el estudio de Albiac Blanco (2007) es excelente, puesto que analiza en estas dos obras mencionadas de Moratín: «las implicaciones sociales y psicológicas de su ideario así como la distancia, cada vez mayor, entre la moral civil y el derecho canónico» (Albiac Blanco, 2007: 37).

devenir de la acción. En este caso, la función de alcahueta se diría que la cumple doña Irene, la madre de doña Francisca, pero en un sentido inverso: parece que quiere convencer a su hija de las ventajas del matrimonio –que son, sin duda, buscando un beneficio egoísta– y no permite que esta hable en presencia de don Diego, lo que no deja de obstaculizar que este descubra las verdaderas inclinaciones de doña Francisca por su sobrino.

En oposición a Loaysa, en don Carlos puede más el respeto hacia su tío que el deseo de estar junto a doña Paquita: es un hombre de honor. Pero cuando se le plantea la posibilidad de declarar abiertamente sus sentimientos, lo explica todo. No como doña Paquita –y aquí subyace toda la crítica de la obra– que se silencia y acepta su destino, al modo de doña Lorenza en *El viejo celoso*.

Por lo tanto, la resolución del conflicto descansa en la liberalidad de don Diego, que actúa en todo momento como figura de autoridad y por esto se ha afirmado que *El sí de las niñas* es una obra que reafirma la autoridad real, crítica y reformista, pero no revolucionaria.

El carácter general de la composición es de imitación de la realidad, tal como corresponde a la comedia neoclásica y se ha explicado previamente. El género, igualmente, impone sus restricciones.

Frente a esto, la farsa de García Lorca *La zapatera prodigiosa*, abre un debate entre la imaginación y la realidad; entre la moral pública y la moral privada, que es la clave de toda la obra. La temática, pese a pertenecer al mismo *topoi*, se ha desplazado considerablemente.

La zapatera no es infiel. Le gusta fantasear con otro tipo de vida. Es de notar que en esta obra tanto la zapatera como el zapatero sufran una transformación. Incapaz de soportar la situación y los comentarios de las malas lenguas, el zapatero se va. Parece que esto hace que la zapatera transforme su actitud, y cuando debería entregarse a sus lujuriosas pasiones, permanece fiel a su marido. Y no sólo esto, sino que además lo idealiza y sitúa en un punto que los demás no pueden alcanzar. Como se ha indicado, el zapatero asume un disfraz para pasar por desconocido –como Loaysa– y trata de conocer el estado de las cosas antes de revelarse. Comprende entonces el comportamiento de su mujer y todo se resuelve bien; contra el pueblo.

Como hemos observado, cada obra tiene un matiz de tratamiento diferente respecto de un tema común. Los puntos de contacto entre todas las obras son más que evidentes, como creemos haber demostrado. Sin embargo, podría suceder que no se pudiera demostrar que Moratín leyó *El viejo celoso* o que lo tenía en mente para realizar su obra; o que García Lorca obvió en su escritura *El sí de las niñas*. En el fondo, esta es una cuestión irrelevante si retrotraemos el matrimonio de conveniencia al *senex* y encontramos que cada autor ha reelaborado el tema a su antojo, de acuerdo a sus posibilidades estilísticas y al género elegido como marco creativo. La cadena de transmisión funciona desde el autor, pero también desde el lector, que acude al texto sin mirada inocente, sino buscando analogías y referencias en su acervo cultural.

Queda, pues, una cuestión clave. ¿Por qué se interrumpe la cadena de transmisión? ¿Cómo es posible que esto suceda? En las obras de los tres autores estudiados en este capítulo subyace una crítica hacia un problema social, tanto en tiempos de Cervantes como en los de García Lorca. El problema se desplaza, así como el punto de vista, tal como sucede en *El celoso extremeño* –que comienza centrado en el *senex* para prestar atención al proceso de seducción y volver al anciano en la resolución–; en *El viejo celoso* –que presenta un mundo de mujeres en las que el *senex* es mera víctima–; en *El sí de las niñas* –que, a su vez, plantea la perspectiva de los enamorados y la angustia de la separación cierta, la liberalidad de don Diego y la educación encorsetada de doña Irene–; y en *La zapatera prodigiosa*, donde el problema es mucho más moderno y podría plantearse, como se ha indicado, en las dualidades imaginación-realidad, moral pública-moral privada. Si la causa que da lugar a la temática del matrimonio de conveniencia desaparece, el *topos* se abandona, a la espera de tener que retornar.

Por lo demás, estos textos están condenados a dialogar y a ser referenciados cuando se consulte cualquiera de ellos, a ejercer cierta influencia entre sí y podemos manifestar la modernidad de Cervantes frente a Moratín o el realismo de este frente a la versión de Lorca. El autor, como tal, no puede ser desconocedor de la tradición en la que asienta su obra –tanto para aceptarla como para rechazarla–. Del mismo modo, el lector responsable no puede ser ajeno a las relaciones que se establecen entre diferentes obras, a las variaciones y coincidencias temáticas y argumentativas. Este es, pues, el diálogo que se opera en la obra literaria de manera exterior e interior, además de las distintas voces que suenan al abrir y visitar –y escuchar– con los ojos sus páginas.

VIII.- La teoría de la transducción rizomática

Hay dos aspectos que aún no hemos comentado y que serán el punto de partida de esta reflexión. En primer lugar, debemos plantear qué sucede para que una cadena de transmisión se detenga. Hemos mencionado, al final del capítulo anterior, que determinados temas –como el matrimonio de conveniencia– pierden el interés que habían suscitado para convertirse en protagonistas de determinadas obras literarias y, por lo tanto, de una cadena de transmisión. Sin embargo, este no es el único caso que se ha contemplado para la finalización de una cadena de transmisión, como veremos de manera inmediata. En segundo lugar, la teoría de la transducción literaria puede servir de pretexto para una continua fuga hacia el origen, una búsqueda ontogenética de los textos que no terminaría nunca más que en el primero de todos –llámese *Génesis*, *Gilgamés* o *Enuma Elish*–. En este sentido, caeríamos en el error de creer que el autor que realizó primero un determinado tipo de obra es mejor o más influyente que otro, cuando, en realidad, esto no tiene por qué ser así. A menudo, en las aproximaciones a la intertextualidad y la ansiedad de la influencia, ha prevalecido la idea de que ciertos autores ejercen una influencia incuestionable sobre todos los demás –en este sentido, Bloom es el peor de todos en su valoración de Shakespeare–. Es evidente que no se puede obviar la grandeza de determinados autores, pero también lo es que la importancia de estos autores radica en su capacidad de producir diálogo interoperístico, y, por lo tanto, otras obras. Esto es, debemos asistir al diálogo que la literatura establece consigo y con otras formas de arte. No hay que olvidar que la condición necesaria para que una obra esté activamente presente en los procesos de interpretación-recepción es su fertilidad semiótica. No es necesario, por lo tanto, establecer cánones o rangos de autores: la misma lectura, la propia producción literaria, se encarga de seleccionar a estos autores sin la mediación de la crítica. Lo que importa, pues, es el diálogo. Y a esto pretendemos asistir.

En el siglo pasado, durante el auge de los dos grandes bloques que habían de dominar el mundo hasta la caída del muro de Berlín, se produjeron una serie de obras que presagiaban un futuro distópico, entre otras cosas, en manos de sociedades de control. Quizás las tres novelas más representativas de este aspecto sean, por orden de publicación, las siguientes: *Un mundo feliz* (1932), *1984* (1949) y *Fahrenheit 451* (1953) de Aldous Huxley, George Orwell y Ray Bradbury, respectivamente. Nos interesan peculiarmente las dos últimas: en *1984* la escritura está prohibida y su

protagonista se las ingenia para conseguir escribir, aunque le cuesta un tremendo esfuerzo. La escritura le revela que otro mundo es posible. En *Fahrenheit 451* son los libros los que están prohibidos –de hecho, como es de sobra conocido y se indica en la propia novela (Bradbury, 2007: 10), el título de la obra es la temperatura a la que el papel comienza a arder– y el cuerpo de bomberos se dedica a buscar libros para quemarlos. La quema de libros no es un episodio pasajero, sino un acontecimiento que se presenta como cíclico, pensamos, por ejemplo, en el incendio de la biblioteca de Alejandría, o los manuscritos ardiendo en la toma de Granada en 1492 que recrea Tariq Ali en *A la sombra del granado* o, más recientemente, la quema de libros realizada por los nazis el 10 de mayo de 1933 –a la que se refiere Bradbury (2007: 196)–. Sea por unas razones o por otras, la literatura se torna como un enemigo a silenciar y estas novelas son testigos de que ese hecho era factible y estaba en el ambiente de la época. En el postfacio a *Fahrenheit 451* de 1993, Ray Bradbury indica lo siguiente:

Sólo resta mencionar una predicción que mi Bombero Jefe, Beatty, hizo en 1953, en medio de mi libro. Se refería la posibilidad de quemar libros sin cerilla ni fuego. Porque no hace falta quemar libros si el mundo empieza a llenarse de gente que no lee, que no aprende, que no sabe. Si el baloncesto y el fútbol inundan el mundo a través de la MTV, no se necesitan Beattys que prendan fuego al kerosene o persigan al lector. Si la enseñanza primaria se disuelve y desaparece a través de las grietas y de la ventilación de la clase, ¿quién, después de un tiempo, lo sabrá o a quién le importará? (Bradbury, 2007: 201).

Efectivamente, no se hace preciso quemar libros si se inunda la vida de las personas con información poco profunda y entretenimiento. Bradbury da con la clave del abandono de la lectura: no se producirá a causa del plan de un gobierno de gente evidentemente malvada –al estilo del *Fantomas* de Cortázar–, sino con la evolución de la sociedad. A esto, argüiría Umberto Eco (2009a: 27-47) que depende de la postura que decidamos adoptar –la de un apocalíptico o un integrado–. Al fin y al cabo, la estratificación de la cultura es algo que siempre se ha dado²⁴⁶. Sin embargo, no estamos hablando de eso, sino del fin de las cadenas de transmisión, de la producción y de la recepción, por esta razón nos hemos referido a las obras *1984* y *Fahrenheit 451*. Quizás a Bradbury se le olvidó añadir que tampoco hace falta quemar libros si inundas a la sociedad con publicaciones e informaciones de todo tipo: en ese contexto inabarcable,

²⁴⁶ En este sentido, resulta pertinente mencionar la novela *The Sunset Limited* de Cormac McCarthy (2011). En esta novela dialogan dos personajes: un hombre blanco, representante de la alta cultura en crisis que ha intentado suicidarse y un hombre negro, representante de la cultura popular, que le salva la vida. La novela puede ser leída como una alegoría del reto al que se enfrenta la alta cultura para sobrevivir.

sin mediaciones desinteresadas, si no el fin, al menos sí ha de esperarse un cortocircuito en las cadenas de transmisión, un hacerse esperar. En medio de tanto ruido es imposible escuchar o hacerse oír. Pero esto siempre ha sido así: pensemos en el episodio de Ulises y las sirenas.

Dos autores –entre otros muchos– han pensado a propósito de esto. Se trata de Kafka (2005: 44-46) y de Blanchot (2005: 23-30). Quizás sus reflexiones puedan sernos de utilidad en este momento de nuestra argumentación, si realizamos una lectura en contrapunto. Tanto Kafka como Blanchot realizan versiones notablemente diferentes de las de Homero. En la versión del primero, las sirenas no cantan, sino que: «Tienen un arma más terrible aún que el canto: el silencio» (Kafka, 2005: 45). En la versión de Blanchot:

Las sirenas parece efectivamente que cantaban, pero de un modo que no satisfacía, que únicamente permitía oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto. No obstante, con sus cantos imperfectos que sólo era un canto por venir, conducían al navegante hacia ese espacio en donde el cantar comenzaría verdaderamente. Por consiguiente, no se equivocaban, conducían realmente a la meta (2005: 23).

Por lo tanto, la canción de las sirenas marca el camino, traza la línea hacia el canto por venir: su canto era básicamente una promesa. Cuando Blanchot se pregunta por la naturaleza del canto de las sirenas, esboza la conclusión de que las sirenas: «podían cantar como cantan los hombres, tornaban el canto tan insólito que hacían nacer, en quien lo oía, la sospecha de la inhumanidad de todo canto humano» (Blanchot, 2005: 23). Esto, evidentemente, se vincula con la tradición de la inspiración poética como algo divino.

La fábula de Kafka se funda en una variación sobre el relato homérico en el que las sirenas se silencian para tratar de vencer la astucia de Ulises, quien, pese a haber sellado con cera los oídos de los demás navegantes, pide ser atado para poder asistir al canto de las sirenas. Su objetivo es, en cierto modo, vergonzoso: asistir al espectáculo sin el riesgo que conlleva, sin poner nada en juego:

Y en efecto, al llegar Ulises no cantaron las poderosas cantantes, ya fuese porque creyeran que a aquel adversario sólo podía vencerse con el silencio, o porque la contemplación de la felicidad reflejada en el rostro de Ulises, que no pensaba sino en la cera y las cadenas, les hiciera olvidar todo canto (Kafka, 2005: 45).

Blanchot, a su vez, señala que el canto de las sirenas tenía otros significados y motivaciones. Se trataba de un canto que invitaba al “movimiento”:

Dicho canto, no hay que pasarlo por alto, se dirigía a los navegantes, hombres del riesgo y del movimiento intrépido, y él mismo constituía una navegación: era una distancia, y lo que revelaba era la posibilidad de recorrer esa distancia, de convertir el canto en el movimiento hacia el canto y dicho movimiento en la expresión de mayor deseo (Blanchot, 2005: 24).

El canto de las sirenas –para Blanchot, la promesa de un canto perfecto– es un camino que hay que recorrer –una analogía de la lectura– sólo por los más intrépidos. En el caso del fragmento de Kafka, la resistencia de las sirenas a cantar se explica por la actitud de Ulises, atrapado en su propia estratagema. «Pero Ulises, para expresarlo así, no oía su silencio, creía que cantaban y que sólo él se estaba librando de oírlas» (Kafka, 2005: 45). Ilusionado por la perspectiva de vencer a las sirenas, Ulises no es capaz de percibir su silencio, sino que imagina que su ardid ha funcionado y, por lo tanto, no las oye. Consigue escapar de ellas, derrotarlas, no se sabe si a causa de su ardid o de la voluntad de las sirenas: se trata de un final abierto. Blanchot indica las cualidades de las Sirenas: «Mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba: inexistentes en todo, con una inexistencia pueril que el sentido común de Ulises bastó para exterminar» (2005: 24); todas estas son cualidades negativas asociadas a la ficción y a sus creadores. Evidentemente, Ulises venció. Pero importa más cómo venció que el hecho de que efectivamente venciera:

Ulises, la cabezonería y la prudencia de Ulises, su perfidia que lo condujo a disfrutar del espectáculo de las Sirenas, sin riesgos y sin aceptar sus consecuencias, ese goce cobarde de la decadencia que jamás mereció ser el héroe de *La Ilíada*, esa cobardía dichosa y segura, por lo demás fundada en el privilegio que lo sitúa fuera de la condición común, dado que los demás no tienen en modo alguno derecho a la felicidad de la élite [...] (Blanchot, 2005: 24).

Y su victoria estuvo teñida por su cobardía, por su inteligencia, la misma que, efectivamente, no le hizo merecedor de mayores glorias en la guerra de Troya. Además es una victoria de la élite a la que pertenece, pues puede disponer cómo se situarán los hombres en el barco. De ahí que Blanchot (2005: 25) añada que: «está sordo porque oye» y que su actitud:

Basta para comunicar a las Sirenas una desesperación hasta ahí reservada a los hombres y para convertirlas, con esa desesperación, en unas hermosas muchachas reales y dignas de su promesa, capaces

pues de desaparecer en la verdad y en la profundidad de su canto (Blanchot, 2005: 25).

El ardid de Ulises humaniza a las Sirenas. Kafka, a su vez, imagina que:

La tradición, por lo demás, añade un complemento a esta versión. Se dice que Ulises era tan rico en astucias, un zorro tal, que ni la diosa Fortuna podía leer sus pensamientos. Aunque eso ya no sea concebible para el entendimiento humano, quizá notara realmente que las sirenas guardaban silencio y opuso a sirenas y dioses, en cierta manera como escudo, el simulacro mencionado más arriba (2005: 46).

En un primer momento, en el relato de Kafka parece que se invierte la tradición: Ulises, el fecundo en ardid, es engañado por las sirenas, decepcionadas ante las invenciones del hombre moderno. Para acabar el relato, Kafka vuelve a darle la vuelta: Ulises quizás ha percibido el silencio de las sirenas y, como rebeldía, ha simulado escuchar a las sirenas. De este modo, el relato mantiene la estructura original, con el añadido de que Ulises sabía que las sirenas sabían que había inventado un ardid para evitarlas: se introduce el elemento de la sospecha.

Para Blanchot, en cambio: «Oír el Canto de las Sirenas es, de Ulises que éramos, convertirnos en Homero» (2005: 27). Sin embargo, las sirenas son poetas y Ulises un espectador avisado de los peligros que puede sufrir: el esquema, entonces, se repite cuando Homero narra las aventuras de Ulises. Blanchot hace de Ulises una metamorfosis que lo convierte en Homero; en realidad, Ulises es público y protagonista en el relato; las sirenas son Homero –son las que cantan– y el público se trasunta en Ulises, de modo que también en protagonista. La cuestión es si estamos dispuestos a correr el riesgo.

Blanchot (2005: 28-29) está hablando del origen del relato, del origen de la novela y de su tiempo. Por esto, indica que «el relato, para progresar, tiene ese *otro* tiempo, esa otra navegación que es el paso del canto real al canto imaginario» (Blanchot, 2005: 29). Y en el canto imaginario se da «la presencia de un canto solamente todavía por venir» (Blanchot, 2005: 30), es decir, por producirse. Por lo tanto, como Segre afirma, el relato sigue un “movimiento infinito” hacia el encuentro con el siguiente receptor, alejándose cada vez más del origen, y por tanto de su creador:

No el acontecimiento del encuentro hecho presente, sino la apertura de ese movimiento infinito que es el encuentro mismo, el cual siempre está separado del lugar y del momento en el que éste se afirma, pues él es la separación misma, esa distancia imaginaria en la

que se realiza la ausencia y sólo al término de la cual el acontecimiento comienza a tener lugar, punto en el que se cumple la verdad propia del encuentro, del cual, en todo caso, querría nacer la palabra que lo pronuncia (Blanchot, 2005: 30).

En definitiva, de la lectura. Si volvemos la vista a las palabras de Ray Bradbury, la literatura corre peligro en tanto en cuanto no se produzca la lectura. La única manera de que las cadenas de transmisión desaparezcan es que cesen las actividades de interpretación-mediación. Si esto sucede, el acontecimiento del que habla Blanchot, el canto por venir, no tendrá nunca lugar. Si pensamos en las palabras de Blanchot, podemos identificar los dos horizontes de la obra de arte: el momento de la concreción que se da en cada lectura y el que se mantiene a la espera de una lectura aplazada, algo que hace que el texto literario conserve los valores de subjetividad y objetividad en la forma de cada lectura individual y la lectura que se mantiene a la espera.

Ulises ha sido considerado una alegoría del hombre moderno debido a su inteligencia. No es un héroe más fuerte o más rápido que los demás, es el fecundo en ardid. En la versión de Kafka, se ve burlado, aunque al final el narrador intente invertir la burla que ha pergeñado. El hombre moderno sería, pues, ese que navega atado ajeno al canto de las sirenas, imaginando un canto que se ha tornado silencioso, puesto que la lectura no alcanza a producirse. Rodeado de ruidos mediáticos, no distingue el silencio del canto. Y cree haber vencido. En la versión de Blanchot, pretende disfrutar sin correr riesgos. En la teoría de la transducción literaria, recordemos, el espectador no se limita a descifrar de manera pasiva el mensaje del emisor, sino que tiene que reelaborarlo de manera activa, en palabras de Betti debe realizar una transposición del mensaje: debe ponerse en peligro –metafórico– para poder interpretar. En definitiva, debe asumir el contacto, la lectura. De otro modo, afrontaríamos el fin de la comunicación literaria.

* * *

El objeto de estudio de este trabajo de investigación son las transducciones literarias, es decir, aquellas que aparecen o pueden dar lugar a obras literarias. Las condiciones actuales –y en general, las de todos los tiempos– de la literatura requieren un especial conocimiento de las relaciones que tiene la literatura con otras formas de arte. A menudo hemos intentado clasificar las obras literarias a través de la forma o el contenido –de clasificaciones genéricas, paradigmas (clásico o romántico),

periodizaciones y agrupaciones generacionales, la historia literaria, el “invento” de las literaturas nacionales, etc.—, sin embargo, el estudio de la obra literaria requiere un conocimiento mayor de las relaciones que establece con otras clases de arte y otros tipos de textos, puesto que la obra literaria no se sitúa sólo genéricamente, espacio-temporalmente, es decir, no se trata de si pertenece a un género, a una nación en una época determinada y eso le confiere ciertas características generales²⁴⁷. No niego los aciertos de estos acercamientos, sin embargo, la misma literatura requiere de un estudio sistemático de su verdadero contexto: la propia obra literaria. Recordando la cita de Kristeva con la que se daba entrada a la intertextualidad:

El significado poético remite a significados discursivos distintos, de suerte que en el enunciado poético resulten legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto (1981:67).

En la obra literaria existen otros discursos diferentes, que no tienen por qué pertenecer necesariamente a otras obras en cuanto al origen se refiere, sino, que más bien, establecen un diálogo con otros textos, dada su misma condición de alteridad y otredad textual. Se trata de una constante en los ejemplos que hemos tratado. La obra de arte se sitúa *dialécticamente* retrospectiva y prospectivamente frente a otros textos literarios —a consecuencia de las lecturas del autor y de las interpretaciones de su obra—. No es descabellado afirmar, con Borges, que:

En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (2008b:166).

Estamos de acuerdo con Borges en que hay que purificar la palabra precursor, a menudo parece que una búsqueda del diálogo interoperístico puede confundirse con el afán de señalar el origen ontogenético de un determinado motivo poético, que es mejor aquel al que se le ocurrió algo antes, sin embargo, parece cierto que es utilizando el diálogo de textos donde puede crearse²⁴⁸ verdaderamente, es más, no parece que haya otro modo de crear.

²⁴⁷ Como ya se encargó de demostrar Claudio Guillén (2005: 11-24) en el prólogo a *Entre lo uno y lo diverso*, defendiendo el uso de la Teoría de la literatura y la Literatura Comparada.

²⁴⁸ Que mejor ejemplo que el Quijote, donde la voluntad realizadora de las fantasías del Quijote se enfrenta al materialismo de Sancho.

Ya Jesús G. Maestro (1994) había introducido el componente dialógico de Bajtín en el estudio de las poesías de Miguel de Unamuno. Sin embargo, como adelantábamos en la Introducción, nuestro propósito ha sido establecer un componente dialógico de las obras literarias interoperísticamente, tal y como parecen apuntar las fuentes consultadas, tal y como indica Bloom:

Cuando decimos que el significado de un poema sólo puede ser otro poema, queremos decir una gama de poemas:

El poema o poemas precursores.

El poema que escribimos mientras leemos.

Un poema rival hijo o nieto del mismo precursor.

Un poema que no ha sido escrito, es decir, el poema que debería haber sido escrito por el poeta en cuestión.

Un poema compuesto de los anteriores en cierta combinación (2009: 135).

Tanto como Harold Bloom, como Kristeva, señalan la presencia de otros textos en el texto a interpretar, tanto los poemas precursores como los poemas posteriores, o una combinación de todos ellos. A su vez, Todorov (2005: 81-100) manifiesta que:

El arte “dialógico” tiene acceso a un tercer estado, más allá de lo verdadero y lo falso, del bien y del mal, al igual que el segundo, sin que le sea equivalente: cada idea es la idea de alguien, se sitúa en relación a una voz que es su portadora y a un horizonte hacia el cual apunta (Todorov, 2005: 87).

O, más interesante desde nuestro punto de vista: «Más que “construcción” o “arquitectónica” la obra es antes que nada heterología, pluralismo de voces, reminiscencia y anticipación de los discursos pasados y futuros; encrucijada y lugar de encuentros; pierde, por lo tanto, su lugar privilegiado» (Todorov, 2005: 97).

La teoría de la transducción literaria puede ofrecer un contexto textual frente al cual la obra de arte abre un diálogo. Es impensable, en este momento de la historiografía literaria, pensar que un texto pueda tener una existencia aislada, no relacionable con otras obras de arte. Dado que el sabor de la manzana²⁴⁹ –la poesía– se

²⁴⁹ Refiere Borges esta anécdota a propósito del obispo Berkeley: «El sabor de la manzana no está en la manzana misma –la manzana no posee sabor en sí misma– ni en la boca del que se la come. Exige un contacto entre ambas. Lo mismo pasa con un libro o una colección de libros, con una biblioteca. Pues ¿qué es un libro en sí mismo? Un libro es un objeto físico en un mundo de objetos físicos. Es un conjunto de símbolos muertos. Y entonces llega el lector adecuado, y las palabras –o, mejor, la poesía que ocultan las palabras, pues las palabras solas son meros símbolos– surgen a la vida, y asistimos a la resurrección del mundo» (Borges, 2005a: 17-18).

encuentra en el contacto entre la manzana y la lengua, es preciso asistir a ese proceso con convicción dialógica, porque «es sólo la interpretación como diálogo lo que permite recuperar la libertad humana» (Todorov, 2005: 99), «ya que el sentido nace del encuentro entre dos sujetos y este encuentro se repite eternamente» (Todorov, 2005: 100).

Al aceptar que unas obras literarias estás presentes en otras mediante procesos de interpretación dialógica, asumimos que:

- Las obras literarias sostienen un diálogo que probablemente sólo terminará cuando caiga el último lector con pulsiones creativas.
- Una obra literaria ofrece, además de sus propias características como objeto artístico fértil, lecturas de otros textos.
- El conjunto de textos literarios está ligado por razones interpretativas, ya sean genéricas, conceptuales, materiales o formales.
- El conjunto de interpretaciones posibles del corpus operístico actual es potencialmente inabarcable²⁵⁰ y absolutamente recursivo –en tanto en cuanto haya lectores, intérpretes-mediadores, es decir, la cadena de comunicación literaria siga vigente–.

Las obras mantienen relaciones dialógicas tanto con las obras precursoras como con las obras posteriores. Este hecho se ve confirmado por la teoría de la transducción literaria, la transtextualidad o *La ansiedad de la influencia*, y por Valentin N. Voloshinov al afirmar:

*La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica y aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el acontecimiento social de interacción discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada en enunciados. La interacción discursiva es, entonces, la realidad principal del lenguaje*²⁵¹ (1992:132).

Esto lo escribe reflexionando en torno a la naturaleza del estudio de la lengua y sus variedades dialógicas. Pero si la interacción discursiva es la realidad principal del lenguaje, la literatura, construida a partir del lenguaje, también puede tener como

²⁵⁰ Tal como parecen indicar los conceptos de “semiosis ilimitada” de Umberto Eco (2009b: 31 y ss.) y “Enciclopedia Máxima”.

²⁵¹ La cursiva es del autor y será, en todos los casos, del autor.

realidad principal la interacción discursiva. No tarda Voloshinov en confirmarlo: «El diálogo en el sentido estricto de la palabra es, por supuesto, tan solo una de las formas, aunque la más importante, de la interacción discursiva» (Voloshinov, 1992: 132). Entonces, pasa a enunciar otras formas dialógicas del lenguaje, en las que incluye, por supuesto, tanto al libro como a la literatura:

Pero el diálogo puede ser comprendido extensivamente, no solamente como la comunicación verbal directa y oral de las personas presentes, sino como toda comunicación discursiva, del tipo que sea. Un libro, es decir, una *actuación discursiva impresa*, es también un elemento de la comunicación discursiva. Como tal se discute en un diálogo directo y vivo, pero además, esta comunicación discursiva está orientada hacia una percepción activa, relacionada con una elaboración y con la réplica interna, así como hacia una reacción impresa organizada en las más diversas formas creadas a propósito en una esfera dada de la comunicación discursiva (reseñas, exposiciones críticas que determinan la influencia sobre los trabajos posteriores, etc.). Además, una semejante actuación discursiva está orientada hacia las actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, y parte de un determinado estado de un problema científico o de un estilo artístico. Así pues, una actuación discursiva participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y reputaciones, busca apoyo, etc. (Voloshinov, 1992: 132-133).

No sólo esto es significativo, sino que «*Todo enunciado*, por más terminado e importante que fuese en sí mismo, *es tan sólo un momento en la comunicación discursiva continua (cotidiana, literaria, cognoscitiva, política)*»²⁵² (Voloshinov, 1992: 133). Lo que no le resta ni un ápice de importancia a la obra literaria, sino que la envuelve en un contexto dinámico de intercambio con respecto a otros textos y formas de arte diferentes. La presencia de unos textos en otros puede verse tanto explícita como implícitamente. En el sentido de la obra, ¿qué ignora? ¿A qué estilo se adhiere? ¿En qué momento se escribe, con qué fuentes, si las tiene? ¿Qué significa por sí misma y en relación a otras obras? Cuando la obra literaria se encuadra en un contexto espacio-temporal, tiene también un contexto artístico que es al que la teoría de la transducción literaria puede referirse, al señalar la copresencia de diversas interpretaciones en un discurso que no puede ser comprendido como monológico: «Pero además, este intercambio discursivo es, a su vez, tan sólo un momento de un continuo y multilateral *proceso generativo* de un colectivo social determinado» (Voloshinov, 1992: 133).

²⁵² La cursiva es del autor y así será en todos los casos en los que aparezca cursiva y se cite a Voloshinov.

Sin embargo, «*La comunicación discursiva jamás puede ser comprendida y explicada fuera del vínculo con una situación concreta*» (Voloshinov, 1992: 133). Es decir, la obra, como elemento único, no puede ser extraída del estudio. Es preciso estudiarla en concreto, teniendo presente sus posibles relaciones dialógicas y transduccionales, pero no puede ser abandonada. Tenemos que prestar atención tanto a la obra en sí como al diálogo que establece con otras formas de arte, otras obras, consigo misma.

Podemos señalar algunos problemas que pueden sustraerse de las afirmaciones realizadas o de la misma teoría de la transducción literaria. Uno de los problemas que más nos preocupa es que la atención a la presencia de otros textos en los textos-objetos de estudio puede distraer el ejercicio interpretativo de la propia obra, es decir, puede convertir la labor crítica en una búsqueda ontogenética sin término. Al afirmar, con Borges, que el escritor crea a sus precursores sostenemos que sólo se puede buscar copresencia textual cuando la obra así lo exija. No se trata de acudir al origen, sino de mantener en suspenso el diálogo interoperístico tal como han hecho Genette y en cierta manera, Bloom. La teoría de la transducción literaria ofrece por sí misma un conocimiento de las relaciones e interpretaciones que unos autores hacen de otros, cuestiones de unos textos presentes en otros, tal y como hemos visto.

El problema se plantea cuando decidimos qué hacer con ese conocimiento, es decir: establecer la relación entre dos autores es razonablemente sencillo²⁵³. O establecer relaciones de filiación entre textos, también: una novela estará sin pretenderlo adscrita a ese género suponiendo que aceptemos la taxonomía previa. Lo mismo puede decirse del ensayo, la poesía y el teatro. Incluso es posible que rastreando las huellas de un determinado motivo o tópico establezcamos relaciones transtextuales. Es decir, podemos identificar cómo ha interpretado un texto un determinado autor-productor de otro. La cuestión es, ahora, indicar qué se puede hacer con este conocimiento. De ahí que intentemos justificarlo a través de la propia obra literaria²⁵⁴. No sirve, por lo tanto,

²⁵³ [<http://www.literature-map.com/>], fecha del último acceso: 29 de octubre de 2015.]. Se realiza la búsqueda de un autor y otros autores “orbitan” alrededor del primer nombre en función de diversos factores.

²⁵⁴ Cuando al estudio de la literatura le siguen motivaciones exoliterarias, la literatura se convierte en un pretexto para justificar un determinado posicionamiento intelectual de un orden no literario. Tal como, en cierta manera, sucede con la psicocrítica, la crítica marxista, los análisis del imaginario antropológico en busca de arquetipos; es decir, cuando a través la obra se convierte en monumento o testimonio de una época, de una vida o de una sociedad. Puede ser útil, pero la crítica literaria tiene que tener a la obra literaria como centro, no como pretexto para alcanzar otros objetivos.

incluirlo en una lista historicista cuyo fin sea inabarcable y que por otro lado, deja en un aparte al texto literario en sí, que merece un conocimiento profundo por sí mismo. El conocimiento de las interrelaciones de los textos literarios es operativo y útil en tanto en cuanto intenta dar cuenta de una literatura total, por más que esta operación sea inabarcable por definición: el problema de la misma crítica literaria. Una vez señalada la cadena de transmisión, la interpretación de un autor a otros, cabe preguntarse de qué manera va el crítico a acercarse a ese texto literario último, no consecuencia de los otros pero sí en una estela dialógica difícilmente mensurable. A priori, caben varias respuestas a esta pregunta: justificar un acercamiento hermenéutico al texto que vaya en busca del sentido del mismo²⁵⁵, analizar tropos, figuras e imágenes en el sentido de la estructura antropológica del imaginario, buscando universales, realizar una crítica inmanentista y absolutamente única del texto. Llegados a este punto nos encontramos en la cesura insalvable de la dualidad: diacronía / sincronía de la obra literaria, las relaciones que establece, y sus intérpretes e interpretaciones posibles. La lectura, por lo tanto, es la síntesis de una serie de actos inseparables de la búsqueda del conocimiento y su desfiguración:

Y leer es comprender, preguntar, conocer, olvidar, borrar, desfigurar, repetir –esto es, la prosopopeya que proporciona a los muertos un rostro y una voz que narra la alegoría de su deceso y que nos permite, a su vez, apostrofarlos–. Ningún grado de conocimiento podrá detener esta locura, pues se trata de la locura de las palabras. Lo inocente *sería* creer que esta estrategia, que no es *nuestra* estrategia como sujetos, pues no somos sus agentes sino sus productos, pueda ser una fuente de valor y que deba ser, en consecuencia, celebrada o denunciada (De Man, 2007: 199).

En tanto en cuanto haya lectores, se seguirán produciendo obras e inevitablemente estas estarán vinculadas a través de *cadena de transmisión*. La relación puede ser más o menos evidente, pero el vínculo dialógico se da. La cuestión es saber cómo se articulan estas cadenas de transmisión. Hemos visto cómo resultan elegidos –creados– los precursores de un autor en cuánto a una creación textual se refiere. Es evidente que cuando planteamos una crítica de un texto, lo hacemos seleccionando claramente aquel que resulte más interesante para los estudios y sistemas que vamos a plantear, de la misma manera, un autor utiliza uno u otro género y en su creación se manifiestan huellas transduccionales más o menos claras. Si queremos sostener, como hemos hecho más arriba, que las obras literarias sostienen un diálogo transecular y

²⁵⁵ Tal y como hace Maestro (1994).

queremos evitar caer en una búsqueda ontogenética de los textos literarios, tenemos que mantener la tensión del diálogo y las interpretaciones que son resultado de las transducciones. Propongo, por lo tanto, el uso de un sistema rizomático²⁵⁶ en el que las obras de arte estén suspendidas a la espera de ser relacionadas mediante las cadenas de transmisión que ellas mismas generen en cuanto obras y por las que se vean afectadas, seleccionadas por otras obras como precursoras. De esta manera, el diálogo de interpretaciones y modificaciones estará siempre presente:

Resumamos los caracteres principales de un rizoma: a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos (Deleuze y Guattari, 2008: 48).

Lo que tratamos de evitar trayendo a colación el rizoma es una estructura arbórea de la transducción literaria, cuyas implicaciones naturales, en principio, consisten en una perpetua reinterpretación de la obra literaria en cuanto elemento semiótico fértil, con elongaciones manifiestas en otros textos de naturaleza artística. Los elementos que la teoría de la transducción puede ser capaz de imbricar son de diferente procedencia: todas aquellas transducciones intersemióticas son prueba de ello, la influencia puede venir del cine, de la música, o de la literatura hacia el cine y la música y otras artes. La teoría literaria tiene necesariamente que dar cuenta de estas relaciones. Las cadenas de transmisión remiten hacia una serie de ligazones unidireccionales –aunque las relaciones sean en ambos sentidos– demasiado unívocas y no tridimensionales. Si visualizamos la estructura rizomática entendemos que el diálogo de los discursos literarios es en cierta manera azaroso, que las obras están interconectadas de una manera más compleja, de modo que la idea de las cadenas de transmisión no explica suficientemente bien estas relaciones. Mediante una conjunción del rizoma y las cadenas de transmisión, podemos dar cuenta de una relación efectiva –la de las cadenas de transmisión– y de una relación azarosa o caprichosa –las propias de la estructura rizomática–, y entre ambas, podremos esquematizar de mejor modo las relaciones que las obras literarias ejercen y sufren entre sí. Lo que podría significar un punto de partida

²⁵⁶« ¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis ni uno ni múltiple, sed multiplicadades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea» Deleuze y Guattari (2008: 56).

un triste oro, tal es la poesía
 que es inmortal y pobre. La poesía 15
 vuelve como la aurora y el ocaso.
 A veces en las tardes una cara
 nos mira desde el fondo de un espejo;
 el arte debe ser como ese espejo
 que nos revela nuestra propia cara. 20
 Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
 lloró de amor al divisar su Ítaca
 verde y humilde. El arte es esa Ítaca
 de verde eternidad, no de prodigios.
 También es como el río interminable 25
 que pasa y queda y es cristal de un mismo
 Heráclito inconstante, que el mismo
 y es otro, como el río interminable.

La estructura del poema es circular: se abre y se cierra con una referencia a Heráclito, muy del gusto de Borges puesto que juega en diversos relatos con la idea del tiempo circular y la recurrencia de la historia, como es bien sabido. Quizás la clave de la interpretación que hace Piglia de Borges y de la obra de Borges se oculte, expuesta, en los cuartetos 2 al 6: en el segundo cuarteto se abomina del sueño: estar despierto es soñar despierto. El tercer y el cuarto cuarteto están enlazados y en ellos reside la idea de la poesía como herramienta para combatir los estragos del tiempo. El poeta señala que la poesía es “inmortal y pobre”: este verso no precisa de más comentarios. Sin embargo, el cuarto cuarteto, señala que el arte “debe ser como ese espejo / que nos revela nuestra propia cara”; una verdad oculta, aparente, que nos devuelve deformada la imagen de lo real para darnos alguna explicación sobre lo real. Todo esto, sazonado con una reflexión sobre el carácter de lo literario que parece extraído de un ensayo perpetuo sobre la condición de lo poético. Indica Piglia que: «La lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. [...] Son acontecimientos entreverados en el fluir de la vida, experiencias inolvidables que vuelven a la memoria, como una música» (2014: 53). No es extraño que se utilice una de las palabras del verso 12 del poema: “una música, un rumor y un símbolo”, que son las características de lo poético. Borges, a su vez, ha fabulado sobre la adquisición de la memoria de otro autor en el relato *La memoria de Shakespeare* (2008a: 61-82). En esta ocasión, a Hermann Soergel un académico especialista en el escritor inglés, Daniel Thorpe le ofrece la memoria de Shakespeare:

Le ofrezco la sortija del rey. Claro está que se trata de una metáfora, pero lo que esa metáfora cubre no es menos prodigioso que la sortija. Le ofrezco la memoria de Shakespeare desde los días más

pueriles y antiguos hasta los del principio de abril de 1616 (Borges, 2008a: 67-68).

Como es habitual, Borges entrelaza la narración de este acontecimiento fantástico con otro: una sortija que «permitía entender a los pájaros» (2008a: 67) que pertenece a la tradición de *Las 1001 noches* y el narrador liga con Chaucer. Es la incredulidad o la conversión que Soergel hace del relato en parábola lo que lleva a Thorpe a intervenir –quien «Pronunciaba el inglés de un modo peculiar, que atribuí a una larga estadía en el Oriente» (Borges, 2008a: 67), que anuncia ya las siguientes páginas del relato– y hacer efectiva la oferta de la memoria de Shakespeare. Tratándose de un interesado en el dramaturgo inglés, Soergel no acierta a pronunciar palabra. Le sigue la explicación de Thorpe de cómo adquirió la memoria que ofrece: todo sucede en el Oriente –lugar de lo fantástico– y un soldado, Adam Clay, ofrece la memoria a Thorpe, quien acepta sin pensarlo mucho: «La agonía y la fiebre son inventivas; acepté la oferta sin darle fe» (Borges, 2008a: 68). Apenas tiene tiempo de explicar las normas: «El poseedor tiene que ofrecerlo en voz alta y el otro que aceptarlo. El que lo da lo pierde para siempre» (Borges, 2008a: 68-69). A las preguntas incrédulas de Soergel les sigue la clave semiótica del relato: «¿Qué ha hecho usted con la memoria de Shakespeare?» (Borges, 2008a: 69). Imaginemos, por un segundo, la posibilidad de poseer completamente la memoria de otro ser humano, más: imaginemos, como propone Borges, que un crítico que ha estudiado a un poeta puede poseer su memoria. La pregunta del personaje es perfectamente lícita: todos los textos se abrirían con el sentido exacto de las palabras que el autor ha trasladado desde su mente –una suerte de primera transducción– al papel: el texto no estaría vinculado a la promesa de un sentido, sino que se cumpliría un contrato exacto del sentido –del autor–, la transposición de la que habla Emilio Betti –ese reconstruir interior parecido al crear del autor– sería completa, o, debería ser, en teoría, completa. Soergel no duda en aceptar la memoria de Shakespeare (Borges, 2008a: 70): después de la pregunta que plantea y las posibilidades de fijar la interpretación sobre la obra de Shakespeare, la respuesta era meridiana: «¿No había consagrado yo mi vida, no menos incolora que extraña, a la busca de Shakespeare? ¿No era justo que al fin de la jornada diera con él?». Thorpe expone cómo se producirá el proceso de la adquisición de la memoria de Shakespeare:

La memoria ya ha entrado en su conciencia, pero hay que descubrirla. Surgirá en los sueños, en la vigilia, al volver las hojas de un libro o al doblar una esquina. No se impaciente usted, no invente

recuerdos. El azar puede favorecerlo o demorarlo, según su misterioso modo. A medida que yo vaya olvidando, usted recordará. No le prometo un plazo (Borges, 2008a: 70-71).

Le sigue un diálogo sobre Shylock. Soergel encuentra que: «sus opiniones eran tan académicas y tan convencionales como las mías» (Borges, 2008a: 71). No hay, pues, una verdad revelada, a pesar de que el personaje de Borges así lo crea (2008a: 72): «No escribiría las tragedias ni los intrincados sonetos, pero recordaría el instante en que me fueron reveladas las brujas, que también son las parcas, y aquel otro en que me fueron dadas las vastas líneas». El proceso de la adquisición de la memoria de Shakespeare no es, tal como había explicado Thorpe, voluntario, sino más bien azaroso. Soergel trata de forzar el recuerdo de Anne Hathaway pero no es capaz de realizarlo: «Este primer fracaso hubiera debido anticiparme los otros» (Borges, 2008a: 72). La memoria adquirida no es, en primer lugar, visual, sino auditiva (Borges, 2008a: 72-73). Y, evidentemente, hay otros peligros:

De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente (Borges, 2008a: 73).

Recobrar la identidad de Shakespeare en la forma de su memoria pone a Soergel en el peligro de perderse –tal y como sucede con las Sirenas de Kafka y Blanchot; igual que con el *farmakon* de Platón y Derrida: todo don conlleva una contrapartida–. Soergel busca en las conocidas lecturas de Shakespeare el estímulo preciso para recuperar más rápidamente la memoria y encontrar explicaciones a la obra de Shakespeare: «Escribí en la *Zeitschrift für germanische Philologie* que el soneto 127 se refería a la memorable derrota de la Armada Invencible. No recordé que Samuel Butler, en 1899, ya había formulado esa tesis» (Borges, 2008a: 74). Sin embargo, aun siendo poseedor de la memoria del autor, no consigue derrotar o descifrar más allá de la lectura de un crítico, como demuestra el ejemplo anterior. Se trata de una desautorización implícita del autor. Le siguen sueños (Borges, 2008a: 74-75) en los que a Soergel se le aparecen rostros. La clave de la literatura, sin embargo, se extiende después:

Quien adquiere una enciclopedia no adquiere cada línea, cada párrafo, cada página y cada grabado; adquiere la mera posibilidad de conocer alguna de esas cosas. Si ello acontece con un ente concreto y relativamente sencillo, dado el orden alfabético de las partes, ¿qué no

acontecerá con un ente abstracto y variable, *ondoyant et divers*, como la mágica memoria de un muerto? (Borges, 2008a: 75).

Soergel, la máscara de Borges, compara la adquisición de la memoria de Shakespeare con una enciclopedia, con la dificultad de que los conocimientos no están clasificados u ordenados. También juega con la idea del tiempo y de la sucesión del lenguaje y la memoria:

A nadie le está dado abarca en un solo instante la plenitud de su pasado. Ni a Shakespeare, que yo sepa, ni a mí, que fui su parcial heredero, nos depararon ese don. La memoria del hombre no es una suma: es un desorden de posibilidades indefinidas. San Agustín, si no me engaño, habla de los palacios y cavernas de la memoria. La segunda metáfora es la más justa. En esas cavernas entré (Borges, 2008a: 74-75).

Sólo en *El Aleph* sucederá esto: la contemplación de un punto desde el que se contemplan todos los puntos en todo momento. El especialista en Shakespeare es capaz de reconocer ciertas cosas en la recuperación de la memoria precisamente porque ha estudiado a Shakespeare: «Sin que yo lo supiera, la larga y estudiosa soledad me había preparado para la dócil recepción del milagro» (Borges, 2008a: 75). De tal modo, que «Al cabo de treinta días, la memoria del muerto me animaba» (Borges, 2008a: 75); es capaz, entonces, de reconocer ciertas metáforas y cuestiones de estilo de Shakespeare (Borges, 2008a: 77); incluso una culpa en el recuerdo. Pero Soergel es capaz de aceptar que: «La memoria de Shakespeare no podía revelarme otra cosa que las circunstancias de Shakespeare. Es evidente que éstas no constituyen la singularidad del poeta; lo que importa es la obra que ejecutó con ese material deleznable» (Borges, 2008a: 78). El narrador llama “material deleznable” a la memoria vital de Shakespeare porque no ayuda a la inteligencia de la obra –o, al menos, no tanto como sería esperable– y tampoco a la elaboración de otra obra, como se verá: Soergel pretende, como Thorpe, hacer una biografía de Shakespeare pero: «No tardé en descubrir que ese género literario requiere condiciones de escritor que ciertamente no son mías. No sé narrar. No sé narrar mi propia historia, que es hartamente más extraordinaria que la de Shakespeare» (Borges, 2008a: 78). Y se reitera el argumento sobre el “material deleznable”: la virtud de Shakespeare con sus experiencias vitales fue que: «él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vividos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal» (Borges, 2008a: 78-79). Entonces Soergel se pregunta la razón de reducir a «las módicas proporciones de una biografía

documental o de una novela realista el sonido y la furia de Macbeth» (Borges, 2008a: 79). De hecho, estas últimas palabras probablemente esconden la clave de todo el relato de Borges en unos pocos versos de Shakespeare: «Life is a tale told by an idiot / full of sound and fury»²⁵⁷ y «Life is as tedious as a twice told tale»²⁵⁸, lo que no deja de ser irónico: la vida narrada; la ficción y la biografía imbricadas en un párrafo que defiende lo literario frente al biografismo –no podía ser de otro modo–.

Soergel siente terror porque: «Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó y casi anegó, mi modesto caudal» (Borges, 2008a: 79). El palimpsesto anunciado unas páginas atrás tiene lugar: la identidad de Soergel se ve comprometida por la intrusión de los recuerdos deslavazados de Shakespeare. Al personaje de Borges no le queda más que rechazar y regalar la memoria del dramaturgo inglés (Borges, 2008a: 81).

Este relato, que hemos procurado comentar detalladamente, defiende un tipo determinado de ficción y de lectura frente a un tipo de estudio: las biografías de los autores, a menudo, no pueden decirnos nada de las obras que han escrito o, más bien, no pueden decirnos nada que la obra no deba defender plenamente. Piglia fabula con la siguiente posibilidad:

La tradición literaria tiene la estructura de un sueño en el que se reciben los recuerdos de un poeta muerto. Podemos imaginar a alguien que en el futuro (en una pieza de hotel, en Londres) comienza imprevistamente a ser visitado por los recuerdos de un oscuro escritor sudamericano al que apenas conoce.

Tal vez en el porvenir alguien, una mujer que aún no ha nacido, sueña que recibe la memoria de Borges como Borges soñó que recibía la memoria de Shakespeare (2014: 53-54).

Lo que vuelve a vincularse con el sueño de la ficción y el poema *Arte poética*, desligado de la realidad pero que nos devuelve una imagen de lo real distorsionada, en la que recuperamos un rostro del espejo que nos da una verdad: en este caso y siempre, la ficción vence.

Frente a la memoria fragmentaria de Shakespeare, se alza la memoria absoluta de Funes (Borges, 2003: 123-136), que no selecciona nada y que, a la vez, se vincula con *Del rigor de la ciencia* (Borges, 2005b: 119), que persigue, desde el punto de vista

²⁵⁷ «La vida es un cuento narrado por un idiota, lleno de ruido y furia» en *Macbeth*, V Acto, Escena 5ª. De hecho, estas palabras también servirán para darle título a la novela de Faulkner *El ruido y la furia*.

²⁵⁸ «La vida es un cuento narrado dos veces» en *King John*, III Acto, Escena 4ª.

que nos ocupa, un objetivo semejante. En *Funes el memorioso*, el protagonista está condenado a recordar cada detalle: primero de manera parcial, y cada recuerdo toma el tamaño de la vivencia, pero paulatinamente encuentra placer en recordar los detalles que rodean al recuerdo, de modo que la duración del recuerdo se demora más que la vivencia. En *Del rigor de la ciencia*, Borges, pone en boca de Suárez de Miranda la existencia de un país en el que:

El Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una provincia. Con el tiempo, eso Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él (Borges, 2005b: 119).

Este es el problema de la representación, de la ficción: no se puede reflejar con todo detalle la realidad sino que, tal como indica el poema, hay que “convertir el ultraje de los años / en una música, un rumor y un símbolo”; es decir, para representar la existencia es suficiente con esbozarla. El símbolo implica la sustitución del objeto real, a la manera de la metáfora. En estos dos relatos, se juega con la idea de una identificación absoluta –o incluso superior en Funes– de la ficción con respecto del objeto representado: una reproducción absolutamente fiel que, como en el caso del mapa, se vuelve inútil en su perfección, tal y como indica el narrador a propósito de Irineo en *Funes el memorioso*:

Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. Resolvió reducir cada una de sus jornadas pretéritas, a unos setenta mil recuerdos, que definiría luego por cifras. Lo disuadieron dos consideraciones: la conciencia de que la tarea era interminable, la conciencia de que era inútil. Pensó que en la hora de su muerte no habría acabado aún de clasificar los recuerdos de la niñez (Borges, 2003: 133).

El problema de esta representación, que Irineo Funes intenta trasladar a cifras (Borges, 2003: 132) y que no había escrito «porque lo pensado una sola vez ya no podía borrarle», es que recordarlo todo de manera diferente²⁵⁹ equivale a no recordar nada:

²⁵⁹ «No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)» (Borges, 2003: 134).

no hay diferencia entre el sueño y la vigilia²⁶⁰, entre la ficción y la realidad; en todo caso, la ficción se magnifica ausentes los marcos de la selección. Irineo Funes ve en esto un don, y como todos los dones –el *farmacon* del capítulo III–, tiene su contrapartida: recibe esta inmensa capacidad mnemotécnica a consecuencia de una caída que le deja en cama y que: «Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles» (Borges, 2003: 130-131). Tan es así que el narrador, en su despedida²⁶¹, indica: «Pensé que cada una de mis palabras –cada uno de mis gestos– perduraría en su implacable memoria; me entorpeció el temor de multiplicar ademanes inútiles» (Borges, 2003: 135-136). También este recordar incesante y preciso evoca una contradicción con respecto a los versos que refieren a Heráclito en el *Arte poética*. El tiempo, para Irineo Funes, siempre vuelve como la primera vez o incluso con mayor detalle. Como en el laberinto, no hay selección: el mapa se revela país, y, por tanto, inútil.

Frente a esto, también se producen malinterpretaciones en los textos de Borges: en *El Evangelio según Marcos* (2006: 99-108) un hombre, Baltasar Espinosa, queda aislado por las lluvias en una estancia junto a los Gutres –formada por un padre, una hija y un hijo–. El protagonista del relato encuentra una Biblia que recoge la historia de esta familia:

Explorando la casa, siempre cercada por las aguas, dio con una Biblia en inglés. En las páginas finales los Guthrue –tal era su nombre genuino– habían dejado escrita su historia. Eran oriundos de Inverness, habían arribado a este continente, sin duda como peones, a principios del siglo diecinueve, y se habían cruzado con los indios. La crónica cesaba hacia mil ochocientos setenta y tantos; ya no sabían escribir. Al cabo de unas pocas generaciones habían olvidado el inglés; el castellano, cuando Espinosa los conoció, les daba trabajo. Carecían de fe, pero en su sangre perduraban, como rastros oscuros, el duro fanatismo calvinista y las supersticiones del pampa (Borges, 2006: 104).

Este tema es recurrente en Borges: en *Historia del guerrero y la cautiva* (Borges, 1997: 55-61) hay una variante de dos historias disímiles: Droctulf, el guerrero lombardo que fascinado por Ravena cambia de bando para defender la civilización

²⁶⁰ «Me dijo: *Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo. Y también: Mis sueños son como la vigilia de ustedes. Y también, hacia el alba: Mi memoria, señor, es como un vaciadero de basuras*» (Borges, 2003: 131).

²⁶¹ «Irineo tenía diecinueve años: había nacido en 1868; me pareció monumental como el bronce, más antiguo que Egipto, anterior a las profecías y las pirámides» (Borges, 2003: 135). Borges, como Platón, utiliza a los egipcios para referirse a la antigüedad.

(Borges, 1997: 55-58) y una mujer de origen inglés que es primero secuestrada por los indios pero luego se adapta a vivir entre ellos, olvidando su lengua de origen y siendo feliz (Borges, 1997: 58-61). Se trata, en uno u otro caso, del extranjero que siente fascinación o se pierde en la civilización o la barbarie. Los Gutres, mezclados con los indios, no pierden sólo la lengua inglesa, sino que encuentran dificultad en el castellano. Dos rasgos conservan de su doble estirpe: el “fanatismo calvinista” y las “supersticiones de la pampa”. Ambos son elementos claves en la evolución del relato y su desenlace. Espinosa comienza a leerles:

Hojeó el volumen y sus dedos lo abrieron en el comienzo del Evangelio según Marcos. Para ejercitarse en la traducción y acaso para ver si entendían algo, decidió leerles ese texto después de la comida. Le sorprendió que lo escucharan con atención y luego con callado interés (Borges, 2006: 104).

Los Gutres, que se habían mostrado como seres imposibles para la comunicación (Borges, 2006: 102) comienzan a ansiar los momentos del relato (Borges, 2006: 105): «Los Gutres despachaban la carne asada y las sardinas para no demorar el Evangelio». Para Espinosa, la única explicación es que: «Los hombres, a lo largo del tiempo, han repetido dos historias: la de un bajel perdido que busca por los mares mediterráneos una isla querida, y la de un dios que se hace crucificar en el Gólgota» (Borges, 2006: 105); lo cual se vincula con las tradiciones culturales occidentales: el mundo griego a través de *La Odisea* –recordemos el encabalgamiento de los versos 23 y 24 del poema *Arte Poética*: “el arte es esa Ítaca / de verde eternidad, no de prodigios”– y el mundo judeocristiano a través de la vida y muerte de Jesús. Las transformaciones en Espinosa habían comenzado unas páginas atrás en las que se deja crecer la barba (Borges, 2006: 104) y continúan cuando realiza el “milagro” de sanar a un animal enfermo mediante medicamentos (Borges, 2006: 105). Para entonces, suceden dos acontecimientos: en primer lugar, al finalizar la lectura, «el padre le pidió que repitiera el que ya había leído, para entenderlo bien. Espinosa sintió que eran como niños, a quienes la repetición les agrada más que la variación o la novedad» (Borges, 2006: 106); en segundo lugar, la hija se le entrega (Borges, 2006: 106-107). De este modo, ya ha pecado. El padre de los Gutres se dirige a Espinosa al día siguiente: «le preguntó si Cristo se dejó matar para salvar a todos los hombres» (Borges, 2006: 107) y él responde que sí, pese a que «era librepensador». Esto sella su destino:

Los tres lo habían seguido. Hincados en el piso de piedra le pidieron la bendición. Después lo maldijeron, lo escupieron y lo

empujaron hasta el fondo. La muchacha lloraba. Espinosa entendió lo que le esperaba del otro lado de la puerta. Cuando la abrieron, vio el firmamento. Un pájaro gritó: pensó: es un jilguero. El galpón estaba sin techo; habían arrancado las vigas para construir una cruz (Borges, 2006: 108).

Espinosa es, pues, sacrificado en lugar de Jesús. Los Gutres quieren así asegurarse la salvación. Estos no hablan correctamente el castellano, olvidaron el inglés y sin embargo, al abrigo de las palabras del texto que Baltasar Espinosa les ha leído y explicado, comprenden perfectamente la idea de la parábola y obran una sustitución simbólica: el predicador en lugar del hijo de un Dios. Este símbolo está más allá del lenguaje: se trata de un problema del doble, de la identidad, de la lectura y la interpretación de los textos: la hermenéutica de los Gutres es literal, ya que identifican en el narrador al personaje principal de la narración. Las resonancias bíblicas no terminan ahí: Espinosa había despertado una noche soñando con la construcción de un arca (Borges, 2006: 106) y en realidad estaban construyendo su cruz. También aquí se obra un intercambio entre el sueño y la vigilia, entre la realidad y la ficción. Se trata, sin duda, de una crítica a la interpretación literal de los textos. Pero este no es el único lugar –ni, probablemente, el más representativo– de la obra de Borges en el que esto sucede. Cuando Piglia comenta el relato *Emma Zunz* (Borges, 1997: 68), se refiere a que la protagonista de este relato del siguiente modo:

Usa su cuerpo como materia de la ficción: lo somete a las transformaciones, los disfraces, los desplazamientos que rigen la producción de un texto. Hace de un prostituta, hace de virgen violada, hace de delatora y de ese modo sostiene la verdad de la ficción en un uso fictivo de los cuerpos (Piglia, 2014: 90-91).

Esto es, el desplazamiento genera una ficción en la ficción: «el relato traslada los cuerpos de un escenario a otro a partir de una lógica fundada en la semejanza y en la sustitución» (Piglia, 2014: 91); como sucede en *El Evangelio según Marcos*. «Un hombre por otro: el texto trabaja sobre esa equivalencia», indica Piglia. Y así es, una ficción por otra, una obra por otra, una lectura por otra:

Ese procedimiento metafórico, fundado en la semejanza y en el desplazamiento, es básico en la construcción de los relatos «criminales» de Borges. El mismo mecanismo de sustitución aparece en «La muerte y la brújula», en «El jardín de senderos que se bifurcan», en «El muerto», en «La forma de la espada», en «Tema del traidor y del héroe», en «Hombre de la esquina rosada» (Piglia, 2014: 91).

En muchos de los relatos de Borges se opera esta sustitución y que nosotros hemos querido ejemplificar con *Evangelio según Marcos*, en el que también se produce un «Doble sistema de referencias que reproduce la estructura del texto y duplica su temática. La contradicción entre lo escrito y lo oral, la cultura y la experiencia, leer y oír opone en realidad dos formas de acceder a la verdad» (Piglia, 2014: 92).

Y así es como podemos llegar a los dos textos que nos interesan: *Kafka y sus precursores* (Borges, 2008b: 162-166), comentado ligeramente a propósito de la transducción rizomática en este mismo capítulo; y *Pierre Ménard, autor del Quijote* (Borges, 2003: 41-55), indicado brevemente a propósito del intérprete-mediador en el capítulo II. Sin embargo, es preciso detenernos con atención y ver en conjunto estos textos ya que resultan conceptos claves tanto para la teoría de la transducción literaria como para la aproximación a la transducción rizomática y a una teoría dialógica de las obras literarias. Borges indica:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas (2008b: 162).

Como siempre, la ironía está presente: en la primera frase Borges dice haber pensado un texto a propósito de los “precursores de Kafka” en el texto que realiza este “examen”. Después, indica que primero creyó único a Kafka y después lo encontró en otros textos, esto es, uno es capaz de encontrar en unos textos referencias a otros autores que no son posibles. Sucede, un poco, como en el caso de las transformaciones del Quijote sobre la realidad, que tienen valor performativo: el Quijote proyecta sobre la realidad fictiva de su novela las experiencias lectoras de su mundo imaginario, trastocándolo. Un lector, cualquier lector, realiza esta misma operación: proyecta sobre el texto sus experiencias vitales y su cultura, sus expectativas y necesidades interpretativas: por esta razón, ninguna lectura es igual; y esto tiene que ver con Heráclito y el río y el agua en la que no es posible bañarse dos veces –primer y último cuarteto del *Arte poética* referido al comienzo de este excursus–. Cinco son los textos que Borges identifica como kafkianos: la paradoja de Zenón (Borges, 2008b: 162-163), que identifica con *El Castillo* en razón de la forma de ambos textos; «el segundo texto que el azar de los libros me deparó», dice Borges, es «un apólogo de Han Yu, prosista del siglo IX, y consta en la admirable *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*

(1948) de Margouliès» (Borges, 2008b: 163); el tercero, es una parábola de Kierkegaard (Borges, 2008b: 164-165). Aún menciona dos relatos más, uno de León Bloy y otro de Lord Dunsany (Borges, 2008b: 165). Es importante la idea que se indica a propósito del segundo: el libro es ofrecido por el “azar”, la lectura hace posibles estos encuentros casuales en autores de diferente tiempo y de diferente época. Borges, a modo de conclusión, señala lo siguiente:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no le percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como ahora nosotros lo leemos (2008: 165-166).

Es el Borges lector quien encuentra las semejanzas, es el Borges escritor quien las hace patentes. Parece decir algo obvio, pero: ¿acaso lo obvio no es más difícil de demostrar? La lectura se vuelve sobre sí misma y en el lector los textos conviven, como hechos acontecidos y vividos, unos personajes se confunden en la memoria con otros y el estilo y la forma se adhieren, como si el mismo libro fuera escrito sucesivamente por diferentes hombres. Y ese parece ser el destino de *Pierre Ménard*, un francés que pretende, en el siglo XX, emular a Cervantes y escribir el Quijote. El cuento comienza con la ficción de rectificar «las omisiones y adiciones» (Borges, 2003: 41) a la obra de Ménard. Se trata, pues, de una reseña para situar al autor en el lugar que le corresponde. Por lo tanto, es justo que se citen sus obras (Borges, 2003: 41-45), que llaman la atención por su carácter contradictorio²⁶². Frente a estas obras, acabadas, el narrador menciona otra (Borges, 2003: 45): «la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa». Ésta: «tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós» (Borges, 2003: 45-46). La misión, sin embargo, no es:

Componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas

²⁶² Por ejemplo, «un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre. Menard propone, recomienda, discute y acaba por rechazar esa innovación» (Borges, 2003: 43); o la invectiva que Ménard realiza contra Paul Valéry que este entiende como «el reverso exacto de su verdadera opinión» (Borges, 2003: 44).

páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes (Borges, 2003: 47).

El objetivo, evidentemente, no es baladí. Y cambia todo el sentido de cada una de las palabras de la obra, lo que se explica con los dos textos que «inspiraron la empresa» (Borges, 2003: 46). En el primero de ellos, «se esboza el tema de la *total identificación con un autor determinado*»; en el segundo:

Es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos –decía– para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas. [...] Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un *Quijote* contemporáneo, calumnian su clara memoria (Borges, 2003: 46-47).

Menard, por tanto, rechaza realizar un anacronismo. Esto significaría sacar a un personaje de su lugar de origen –el universo ficcional que habita– y arrastrarlo a otro lugar, con la pérdida de identidad que ello supone. No es, pues, este su objetivo, tal como indica el narrador. Sin embargo, sí podría producirse una “total identificación” con Cervantes. En efecto, el narrador señala que tal fue su primera idea: «El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y 1918, *ser* Miguel de Cervantes» (Borges, 2003: 46). Pero este método queda descartado por ser demasiado sencillo: «Ser, de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo –por consiguiente, menos interesante– que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a partir de las experiencias de Pierre Menard» (Borges, 2003: 47). De este modo, la primera opción queda también descartada²⁶³. El objetivo, entonces, es conservar la identidad y, a través de ella, llegar a escribir el mismo texto.

El Quijote, para el narrador, se transforma, al modo en que Borges ha transformado los textos de los precursores de Kafka para convertirlos en tales. Así, el narrador es capaz de encontrar la voz de Menard en capítulos que nunca ha escrito (Borges, 2003: 52-53), quien, con el fin de completar su empresa, elige precisamente el

²⁶³ Incluso se descarta incluir el prólogo autobiográfico de Cervantes: «Incluir ese prólogo hubiera sido crear otro personaje –Cervantes– pero también hubiera significado presentar el Quijote en función de ese personaje y no de Menard. Éste, naturalmente, se negó esa facilidad» (Borges, 2003: 48). Se hubiera tratado, en todo caso, de un juego de máscaras digno del propio Cervantes, el transcriptor árabe y el traductor. Hubiera sido añadir una máscara-persona más a la del propio Pierre Menard.

libro de Cervantes porque «es un libro contingente, el Quijote es innecesario» (Borges, 2003: 49). A la vez, Menard indica que:

Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esta imagen [...] es indiscutible que mi problema es hartamente más difícil que el de Cervantes (Borges, 2003: 50).

El sentido del texto de Cervantes se convierte, de este modo, en un lugar para el diálogo entre Cervantes y Menard para el narrador. Así sucede a propósito del lugar elegido para la narración o el discurso de las armas y las letras (Borges, 2003: 51): lo que sostiene Menard concuerda con su gusto por las contradicciones (Borges, 2003: 52), tal y como sucedía con la invectiva contra el poema de Valery, mientras que la lógica vital de Cervantes, arguye el narrador, le lleva a preferir las armas. También el lenguaje es diferente (Borges, 2003: 53): si el de Menard es «arcaizante», Cervantes «maneja con desenfado el español corriente en su época». Como indicábamos en el capítulo II, la modificación en el emisor del texto altera el sentido de todo lo que contiene de manera indefectible, y así lo indica el narrador:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote «final» una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros –tenues pero no indescifrables– de la «previa» escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (Borges, 2003: 54-55).

Y esa es, en el fondo, la tarea de Borges al realizar el cuento. Queda, evidentemente, la conclusión final del relato, que puede resumirse más bien en dos: en primer lugar, «No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil» (Borges, 2003: 53) y:

Menard –acaso sin quererlo– ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges, 2003: 55).

Se trata de demostrar lo evidente, en el terreno de la ficción: el cuento de Pierre Menard faculta a los lectores de la capacidad de leer con libertad, vinculando unos textos con otros. Lo que sí aparece en el *Pierre Menard* de Borges es el diálogo entre el texto ficticio de Menard, el cuento de Borges y el Quijote. El Quijote no volverá a ser el mismo: la estirpe de los lectores en la forma de Borges le ha infligido una herida de la que no se recuperará jamás, en tanto en cuanto sigan existiendo lectores en el mundo de Cervantes y Borges: es, en el fondo, lo que Cervantes hizo a las novelas de caballería y también a la picaresca. Sustituirlas, ponerse en su lugar, hacer que fueran ilegibles detrás de la modernidad cervantina. ¿Es tal vez lo que se propuso Borges? ¿Una especie de ley del Talió²⁶⁴? ¿Volverse contra un clásico, al que, deliberadamente en el relato, resta y da toda la importancia? Un clásico puede resumirse, para Borges, en las siguientes palabras (2008b: 292): «Clásico no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad». Es decir, un libro leído, interpretado, visitado, en donde: «La gloria de un poeta [el autor] depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de las bibliotecas» (Borges, 2008b: 291), es decir, de que sea un texto con fertilidad semiótica inagotable. Así, el autor que hemos tratado en estas páginas, visitado desde Piglia:

Lleva a la perfección un estilo construido a partir de una relación desplazada con la lengua materna. Tensión entre el idioma en que se lee y el idioma en que se escribe que Borges condensó en una sola anécdota –sin duda apócrifa–. El primer libro que leí en mi vida, dijo, fue el Quijote en inglés. Cuando lo leí en el original pensé que era una mala traducción. –En esa anécdota ya está, por supuesto, el Pierre Menard–. ¿Cómo leer el español como si fuera inglés? O mejor: ¿cómo escribir en un español que tenga la precisión del inglés pero que conserve los ritmos y los tonos del decir nacional? (2014: 75-76).

En Borges hay, pues, una tensión entre la escritura y la lectura. Se trata, pues, del perfecto intérprete-mediador. Además, en toda su obra es frecuente encontrar el diálogo de textos, referencias reales, referencias inventadas, culturas esbozadas, tradiciones secretas y erudición falsas, de modo que se puede decir lo mismo que señala el narrador de *La isla del día de antes* de Umberto Eco:

²⁶⁴ Hay una anécdota oral que Bioy Casares (2011: 7-8) recoge a propósito del comisa Bertoni y su castigo a un detenido en la forma del delito que éste había cometido.

En definitiva, si de esta historia quisiera sacar una novela, demostraría una vez más que no se puede escribir si no es haciendo palimpsesto de un manuscrito encontrado; sin conseguir substraerse jamás a la Angustia de la Influencia. Ni escaparía a la pueril curiosidad del lector (Eco, 2011c: 581).

En esta cita se hallan condensadas las referencias a Harold Bloom y Genette y, en el fondo, a la teoría de la transducción literaria. No es posible escribir –ni leer– sin otro texto. La ficción del manuscrito encontrado es una prueba. El diálogo presente en los textos literarios, es otra. El descubrimiento de los precursores que han escrito más tarde que el autor original –caso de Pierre Menard– es una prueba más. La sustitución de referentes, el engaño, el disimulo, la ficción dependen de esto, así como del lector. El sabor de la manzana, por lo tanto, sigue estando en el contacto y se puede seguir evitando el silencio de las sirenas. Pero la reescritura impone la entrada de unos mundos ficcionales en otros, la recreación, la suplantación. Y esto estudiaremos en el siguiente capítulo.

IX.- La teoría de los mundos posibles

El objeto de este capítulo, como se ha indicado en la introducción, es el estudio de la teoría de los mundos posibles en su relación con la teoría de la transducción literaria. El propio Doležel (1999: 279-316) presenta sus conclusiones a este respecto en el epílogo a *Heterocosmica. Ficción y Mundos Posibles*. Sin embargo, el acercamiento de Doležel²⁶⁵ a la teoría de los mundos posibles no es el único que existe, por lo que consideramos también los de Albaladejo (1986) y Rodríguez Pequeño (2008) –que se fundamenta principalmente en el de Albaladejo aunque realiza una ampliación a su

²⁶⁵ Ni tampoco es la única investigación del propio Doležel al respecto. De forma relativamente reciente ha publicado un libro sobre los mundos posibles titulado *Possible Worlds of Fiction and History* (Doležel, 2010). En este libro, el autor confronta las nociones de los mundos posibles de la ficción y de la historia desde la perspectiva del postmodernismo, o, más bien, criticando la postura del postmodernismo a este respecto. Doležel (2010: viii) indica que la diferencia de ambas construcciones textuales no puede darse en el nivel del discurso, sino en el de los mundos posibles: «The possible-worlds framework enables us to reassert the status of historiography as an activity of *noesis*: its possible worlds are models of the actual past. Fiction making is an activity of *poiesis*: fictional worlds are imaginary possible alternatives to the actual world» (Doležel, 2010: viii). La traducción es la que sigue: «La estructura de los mundos posibles nos permite reafirmar el estatus de la historiografía como una actividad de *noesis*: sus mundos posibles son modelos del pasado real. La creación ficcional es una actividad de *poiesis*: los mundos ficcionales son alternativas imaginarias posibles al mundo real». Esta distinción está presente ya en la *Poética* Aristóteles indica que: «No es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por decir las cosas en verso o no (pues sería posible poner las obras de Heródoto en verso y no sería menos una historia en verso que sin él), sino que difieren en que uno dice lo que ha ocurrido y el otro qué podría ocurrir» (1451a-1451b), en la que Aristóteles diferencia la Poesía de la Historia: la poesía se ocupa de lo que podría suceder, podría haber sucedido o podrá suceder, mientras que la Historia es el relato de lo que sucedió. A esto se refieren también Albaladejo (1992: 34; 46-47) y García Berrio (1989: 17 y ss.). Las distinciones sobre los mundos posibles relativos a la historiografía y los relacionados con las creaciones ficcionales están desarrolladas más tarde en el libro de Doležel (2010: 29-44). A su vez, Albaladejo distingue entre las creaciones en función de su proyección referencial: «En el proceso de producción de los textos literarios, como en el de los textos de lengua natural no artísticos, el autor fija un modelo de mundo como serie de instrucciones que rigen las estructuras de conjunto referencial, de tal modo que ésta es establecida de acuerdo con la organización del modelo de mundo, y es aquí donde se establece una clara diferencia entre la representación lingüística de la estructura de conjunto referencial del texto en el que no se crea una nueva realidad establecida más allá de los límites de la realidad objetiva, por un par parte, y la representación del conjunto referencial del texto en el que se crea una nueva realidad, por otra. En el primer caso, el productor no elabora un modelo de mundo, sino que adopta el modelo de mundo de la realidad efectiva como sistema que rige la sección de ésta que forma la estructura de conjunto referencial, no existiendo, por consiguiente, creación de realidad. En el segundo caso ha de elaborar un modelo de mundo como sistema rector de la estructura de conjunto referencial, por lo que, al estar diferenciado de la realidad objetiva este modelo de mundo, la obtención del mismo implica construcción de realidad situada más allá de los límites de la realidad objetiva. Quedan enfrentados, de este modo, el establecimiento de modelo de mundo por adopción del de la realidad objetiva y el establecimiento de modelo de mundo por elaboración *ad hoc* para el conjunto referencial que se quiere presentar en el texto» (1992: 28-29). Aspecto que, evidentemente, condiciona la percepción de dicho modelo de mundo por parte del receptor (Albaladejo, 1992: 29). A su vez, Doležel (2010: 37 y ss.) identifica que, en función del mundo posible al que se adhiere el texto, varía la percepción en torno a los vacíos y huecos textuales: los textos de naturaleza historiográfica deben buscar completar ese vacío mediante documentos o inferencias, mientras que entra dentro de la naturaleza de los textos literarios la existencia de esos vacíos. En todo caso, «La ficción constituye [...] una creación artística de mundo y de representación textual» (Albaladejo, 1992: 31) con carácter prospectivo o retrospectivo; mientras que el texto histórico debe dar cuenta de un acontecer real, con todo lo que ello conlleva.

tipología²⁶⁶, como el mismo reconoce (Rodríguez Pequeño, 2008: 184-185)–. Por lo demás, a modo de hilo conductor, utilizaremos el manual de Garrido Domínguez (2007: 29-33) puesto que presenta los conceptos de buena parte de los mencionados anteriormente –exceptuando a Rodríguez Pequeño– y algunos más, como Darío Villanueva. Una vez hecho esto, estudiaremos, a partir de *Dafne y enseñores* (Torrente Ballester, 1998a) algunas características de la entrada y reproducción de otros mundos ficcionales; y estudiaremos el caso de la obra *Ardor con ardor se apaga* José Ricardo Morales (1987).

El primer problema al que se enfrenta el concepto de mundos posibles es el estatuto ontológico que adquieren los universos ficcionales una vez creados. Es esta una problemática que afecta no sólo a las creaciones literarias, sino a todas aquellas que lo son de carácter ficcional. Esto es así ya que:

La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el textos mundos que, globalmente considerados, no tienen consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional. Mundos que, por tanto, escapan a los criterios habituales de verdad/falsedad y responden a la *lógica del como o del como si*; mundos, en suma, a los que cabe exigir únicamente coherencia interna. Todo es ficticio en el ámbito del relato: narrador, personajes, acontecimientos... (Garrido Domínguez, 2007: 29-30).

Es decir, el binomio verdad/falsedad no tiene relevancia dentro de la ficción. Sin embargo, es preciso determinar los diferentes medios a través de los cuales se realizan los mundos posibles de la ficción literaria. Garrido Domínguez (2007: 30) distingue a varios pensadores que se han ocupado de este concepto: a Popper, quien «distingue tres tipos de mundos: el físico, el de los estados mentales y, finalmente, el de los productos mentales (entre los que se encuentran las creaciones artísticas)» (Garrido Domínguez, 2007: 30); a Baumgarten, que «señala que los objetos de las representaciones o imágenes poéticas son posibles o imposibles respecto del mundo real. Las segundas [...] también pueden ser posibles o imposibles, ya sea respecto del mundo real o de cualquiera de los mundos posibles»; a Doležel y a Pavel, quienes «incluyen dentro de

²⁶⁶ A este respecto, también hay que considerar las aportaciones de Martínez Jiménez (2015) a la teoría de los mundos posibles son significativas en su reciente libro, en el que desarrolla la teoría de Tomás Albaladejo vinculando los mundos posibles con los géneros literarios (Martín Jiménez, 2015: 56) y distinguiendo entre el mundo del autor y el mundo de los personajes (Martín Jiménez, 2015: 67-84). También tienen relevancia sus aportaciones a propósito del autor inserto y del texto inserto (Martín Jiménez, 2015: 145-151), así como su propuesta a propósito de los mundos imposibles (Martín Jiménez, 2015: 233 y ss.).

los mundos posibles de la ficción tanto los análogos al mundo real como los ontológicamente imposibles (se trata de una exigencia de la creación literaria, en especial, surgida con posterioridad al Romanticismo)» (Garrido Domínguez, 2007: 30). A continuación, y hasta prácticamente la conclusión de su estudio, Garrido Domínguez (2007: 30-32) se detiene en las aportaciones realizadas a la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo.

En cuanto construcción imaginaria el relato de ficción implica la creación de mundos, parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad –interna o externa–, y cuya existencia hace posible el texto (Garrido Domínguez, 2007: 29).

Debemos indicar que el primer punto de contacto entre Albaladejo y Doležel estriba en la consideración que hace el primero a propósito del correlato científico de su estudio, esto es, la semiótica literaria como una disciplina incluida en la lingüística del texto (Albaladejo, 1986: 15-39). Vimos, a propósito del capítulo I, que los estudios de Doležel se enmarcan en la semiótica de la Escuela de Praga, para la que se reclamaba un papel más importante que el de simple mediadora entre el formalismo ruso y el estructuralismo francés. Ambos tienen entre sus referentes tanto a Gottlob Frege como a Ferdinand de Saussure a la hora de establecer su concepto de mundo posible o modelo de mundo posible; así como los conceptos, fundamentados en Frege, de extensión e intensión.

Hay muchas más semejanzas, pero en principio resulta pertinente detenerse en las posibles diferencias de ambos modelos de mundos. Albaladejo (1986: 58 y ss.; 1992: 52 y ss.) propone tres tipos generales de modelos de mundos. El *tipo I* «es el modelo de mundo de lo verdadero; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente» (Albaladejo, 1986: 58; 1992: 52). A este tipo de mundos, pertenecen, pues, los textos históricos y periodísticos: «ello incluso en el caso de que el texto histórico o periodístico contuviera hechos no verdaderos, pues éstos tendrían tal condición en relación con el mundo real objetivo, efectivamente existente» (Albaladejo, 1986: 58). El siguiente tipo de modelo mundo es: El *tipo II* «de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil; es aquel al que corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas» (Albaladejo, 1986: 58; 1992: 53), es decir, aquellas creaciones pretendidamente realistas que actúan *como si* fueran reales y no ficcionales. La

diferencia con el *tipo I* es, por tanto, el carácter ficcional del texto. A su vez, el componente netamente diferenciador entre este tipo de modelo de mundo y el siguiente es la verosimilitud, de modo que el *tipo III* «de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil; a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas» (Albaladejo, 1986: 59; 1992: 53); es decir, «los textos literarios de ficción fantásticos, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste» (Albaladejo, 1986: 59). Se trata de una diferenciación de los textos en base a dos criterios: los caracteres ficcionales y verosímiles del texto. Rodríguez Pequeño (2008: 113-128; 184-185) añade un cuarto tipo de modelo de mundo posible que en realidad viene a sustituir al *tipo III* de Albaladejo –a reformularlo, puesto que lo divide en dos clases–. De este modo, el *tipo III* se correspondería con un modelo de mundo ficcional y verosímil y el *tipo IV* con un modelo de mundo ficcional e inverosímil (Rodríguez Pequeño, 2008: 127). Añade a estas categorías la de la mimesis, al argumentar que toda obra de carácter realista es mimética por definición y esto se justifica en la reformulación de los modelos de mundo de Albaladejo, puesto que sitúa los dos primeros tipos vinculados a un Macromodelo de Mundo Realista y los tipos III y IV a un Macromodelo de Mundo Fantástico. Estos dos macromodelos se hallan separados por la transgresión. La introducción de las categorías “transgresión” y “mimesis” se justifica por la inclusión de un modelo ficcional fantástico verosímil –el nuevo *tipo III*–.

Volviendo a los modelos de mundo de Albaladejo, éste desarrolla una *ley de máximos semánticos* (Albaladejo, 1986: 61 y ss.; 1992: 54²⁶⁷) que explica de qué modo

²⁶⁷ En *Semántica de la narración: la ficción realista* (Albaladejo, 1992) la ley de máximos semánticos está reformulada y dividida en secciones –desde la Sección *a* a la sección *g* (Albaladejo, 1992: 54-55)– con el objetivo de cubrir «las diversas posibilidades de presencia de instrucciones en los modelos de mundo y de combinaciones de instrucciones de distintos tipos de modelo de mundo» (Albaladejo, 1992: 55). Las secciones *a*, *b* y *c* se dedican a los modelos de mundo conformados con «instrucciones que son propias de un solo modelo de mundo» (Albaladejo, 1992: 55) y que se corresponden con el modelo de mundo de tipo I, II y III, respectivamente. En cambio, las secciones *d*, *e*, *f* y *g* «se caracterizan por ser relativas a modelos de mundo que contienen las instrucciones propias de más de un modelo de mundo» (Albaladejo, 1992: 55) distribuidas de la siguiente manera: en la sección *d*: «Un modelo de mundo que contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I e instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II es un modelo de mundo de tipo II» (Albaladejo, 1992: 54); en la sección *e*: «Un modelo de mundo que incluya instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I, instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II e instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III» (Albaladejo, 1992: 55); en la sección *f* «Un modelo de mundo que conste de las instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I y de instrucciones propias de modelo de mundo de

se configura el modelo de mundo que «depende del nivel semántico máximo». Esto es, como explica Albaladejo, los textos acostumbran a estar formados por diversos modelos de mundo, de modo que hay uno que domina al resto. La *ley de máximos semánticos* establece que, en caso de convivan en un mismo textos modelos de mundo del tipo I, II y III, «el modelo de mundo de acuerdo con el cual se construye un texto corresponde al nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencial de aquél» (Albaladejo, 1986: 62), esto es, si conviven un modelo de mundo tipo I y III, el modelo de mundo será el III. A este respecto, resulta extremadamente importante que tanto productor como lector acepten que el modelo de mundo al que se adscribe un texto es el mismo (Albaladejo, 1986: 63), de otro modo «este lector confrontaría con reglas del mundo real objetivo elementos que no se rigen por esas reglas y sí por otras similares a ellas»²⁶⁸.

Hay que añadir a esto una serie de criterios que concluyen en las restricciones a la *ley de máximos semánticos*. Estos criterios están elaborados para dar cuenta de la «fragmentación del mundo que es la estructura de conjunto referencial en partes o secciones de mundo» (Albaladejo, 1986: 70). El primer criterio (Albaladejo, 1986: 70-71) hace referencia a lo que sigue: «Una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella»²⁶⁹ (Albaladejo, 1986: 70; 1992: 51); es decir, el mundo de la estructura de conjunto referencial –del texto completo– está configurado por la suma de los mundos de los personajes que aparecen en él, incluyendo sus deseos, anhelos y percepciones que puedan formar parte de un modelo de mundo de tipo diferente. El segundo criterio (Albaladejo, 1986: 71-72) indica, a su vez, que: «Cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad» (Albaladejo, 1986: 71), esto es, cada mundo de los personajes está

tipo III es un modelo de mundo de tipo III» (Albaladejo, 1992: 55); y en la sección g «Un modelo de mundo que contenga instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II y otras propias de modelo de mundo de tipo III es un modelo de mundo de tipo III» (Albaladejo, 1992: 55); de modo que en todos los casos –desde la sección d a la g– la estructura de conjunto referencial está formada por elementos semánticos de todos los mundos que componen el modelo de mundo pero regidos por el de mayor nivel semántico-extensional.

²⁶⁸ Puede que incluso la clave de la polifonía bajtiniana se asiente sobre la distorsión en la percepción de los modelos de mundo al que pertenece un texto por parte de los propios personajes. En el Quijote, la percepción del hidalgo y la de Sancho es notablemente diferente y eso produce confusiones; en un ejemplo tratado como *Fantomas*, la pertenencia a modelos de mundo diferentes hace fracasar al héroe de ficción.

²⁶⁹ La cursiva es del autor y así será en todos los casos salvo que se indique lo contrario.

formado por submundos, compuestas por las diferentes actitudes y percepciones vinculadas con el devenir del tiempo –y, por lo tanto, evolución de los personajes–.

A consecuencia de estos dos criterios mencionados, Albaladejo (1986: 72-74) enuncia hasta cuatro²⁷⁰ *restricciones a la ley de máximos semánticos*, es decir, condiciones en las cuales esta ley no se cumple. Estas restricciones tienen que ver con «el carácter imaginario, esto es, submundo soñado, deseado, temido, imaginado» incumpléndose de este modo el carácter ascendente del modelo de mundo del conjunto referencial en el caso de que se dé en él la convivencia de dos o más modelos de mundos. De este modo, se explican las interacciones entre la estructura de conjunto referencial y los distintos submundos que la forman, dando cuenta de las diferentes reglas que se establecen para cada uno de ellos²⁷¹. Albaladejo (1992: 57-58) reformula las *restricciones a la ley de máximos semánticos* y esencialmente añade una quinta restricción²⁷²: la clave de todas las restricciones es que no se cumple la ley de máximos

²⁷⁰ «r1. No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en una estructura de conjunto referencial hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo II si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario, esto es, submundo soñado, deseado, temido, imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.

r2. No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en una estructura de conjunto referencial hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I y elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo III si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.

r3. No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en una estructura de conjunto referencial hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I, elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo III si los relativos al tipo II y al tipo III pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.

r4. No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en una estructura de conjunto referencial hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo II y elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo III si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo II. Esta restricción afecta también a las estructuras de conjunto referencial que contienen elementos semánticos propios de modelo del mundo de tipo I, elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo II y elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo III, pertenecientes estos últimos a un submundo o submundos de carácter imaginario, por lo que dichas estructuras dependen de modelos de mundo de tipo II, no afectando en este caso restricción alguna a la combinación de elementos semánticos correspondiente a la sección *b* de la ley de máximos semánticos ya que los elementos de modelo de mundo de tipo II no están incluidos en submundo o submundos de naturaleza imaginaria» (Albaladejo, 1986: 72-73).

²⁷¹ Para el modelo de mundo: de tipo I (Albaladejo, 1986: 81); de tipo II (Albaladejo, 1986: 82); de tipo III (Albaladejo, 1986: 84).

²⁷² «r5. La ley de máximos semánticos no se cumple totalmente cuando en un modelo de mundo hay instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I, instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II e instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III y, consiguientemente, la estructura de conjunto referencial que aquél proyecta contiene elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo I, elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo II y elementos semánticos regidos por instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III, si los elementos proyectados a partir de instrucciones propias de modelo de mundo de tipo III pertenecen a un submundo de carácter imaginario. El modelo de mundo es, en este caso, de tipo II, pues la ley de máximos semánticos no es activada a propósito de las instrucciones propias de modelo de mundo de tipo

semánticos si los modelo de mundo de tipo II y III se insertan de manera imaginaria o ficcional dentro de un modelo de mundo de tipo I; o si, en un modelo de mundo de tipo II se insertan estructuras de conjunto referencial de modelo de mundo de tipo III si estas últimas están justificadas e insertadas de modo imaginario o ficcional dentro del modelo de mundo de tipo II. A continuación Albaladejo (1992: 58) justifica la importancia de la ley de máximos semánticos, ya que: «ofrece un especial interés para la explicación de la presencia, en el referente de la obra literaria ficcional, de elementos semánticos tomados de la realidad efectiva junto a elementos semánticos propiamente ficcionales», esto es, la mezcla de realidad y ficción presentes en una gran número de obras literarias.

A su vez, Doležel explica que «Las teorías más conocidas de la ficcionalidad se basan en la suposición de que sólo existe un universo legítimo del discurso –un dominio de la referencia–, el mundo real» (1999: 14-15) y su exposición, según sus palabras, «no sigue un orden cronológico, sino lógico, una sucesión que se corresponde con el grado con el que aceptan la legitimidad de las representaciones ficcionales» (1999: 15).

En primer lugar, cita a Bertrand Russell²⁷³ y su modelo de mundo único. Para Russell, «los términos ficcionales carecen de referencia –están «vacíos»–, y las oraciones ficcionales son falsas» (Doležel, 1999: 15). De acuerdo a esto, Doležel indica que de este modo: «No es posible tomar ninguna decisión acerca de las propiedades individuales de los particulares ficcionales, no es posible ofrecer ninguna descripción de su apariencia o actividad» (1999: 16). Si esto fuera cierto, no podría realizarse ninguna afirmación sobre una obra de carácter ficcional o, en su defecto, podría decirse cualquier cosa sin que se pudiera verificar. Por esta razón, Russell se ve obligado a aceptar los términos ficcionales, lo que le conduce, en palabra de Doležel (1999: 16) «a la doctrina de Frege».

El tratamiento que Frege da a la ficción «descansa sobre la célebre distinción entre dos aspectos del significado, la referencia (*Bedeutung*) y el sentido (*Sinn*). La *referencia* es la denotación de una entidad en el mundo; el *sentido*, “el modo de representación” de la referencia» (Doležel, 1999: 16)²⁷⁴. Para Frege, al igual que para Russell, las entidades de ficción carecen de referencia (Doležel, 1999: 17), pero Frege argumenta que «los términos ficcionales –las representaciones–, aunque sin referencia,

III y, en cambio, sí lo es respecto de las que son propias de modelo de mundo de tipo II en relación con las propias de modelo de mundo de tipo I» (Albaladejo, 1992: 57-58).

²⁷³ También Albaladejo (1986: 18-19; 39) refiere el pensamiento de Russell.

²⁷⁴ También Albaladejo (1986: 39 y ss.) sigue las aportaciones de Frege.

tienen un significado, un significado constituido y agotado por el sentido» (Doležel, 1999: 17). De hecho, «al carecer de referencia, carecen de valor de verdad, es decir, no son ni verdaderas ni falsas» (Doležel, 1999: 17). De este modo, «El lenguaje poético tiene que estar así exento a fin de cumplir su propio objetivo –el de proporcionar un “placer estético”–» (Doležel, 1999: 17). Frege diferencia «entre el lenguaje cognitivo (referencial) y el lenguaje poético (de sentido puro)» (Doležel, 1999: 17), lo que conduce a Doležel «a señalar la doctrina de Frege como una semántica de mundo único con dos lenguajes». El único problema que presenta ahora el pensamiento de Frege respecto de las teorías de la ficción es que «si el sentido se define sobre la base de la referencia, es decir, como el “modo de representación” del referente, parece imposible hablar acerca del sentido de los términos que carecen de referencia» (Doležel, 1999: 18). Surge así, la necesidad de hablar del sentido definido independientemente de la referencia (Doležel, 1999: 18-20), y, por tanto, de Saussure a partir de la autorreferencialidad del lenguaje, quien, según Doležel, «asigna al lenguaje un papel semiótico activo. El significado del signo lingüístico no se define en el eje externo “lenguaje-mundo” sino en el eje interno “significante (*signifiant*)/significado (*signifié*)»²⁷⁵ (1999: 18). De esta manera, «La estructura semántica del lenguaje se hizo así independiente de la estructura del mundo» (Doležel, 1999: 19).

Frente a esta aproximación al modelo de ficción, Doležel defiende la de la mimesis (1999: 20 y ss.), en el que explica que «El movimiento básico de la interpretación mimética es asignar a una entidad ficcional un prototipo real» (Doležel, 1999: 21). Así, «Al combinar un elemento ficcional con una réplica real [...] asigna referente a los términos ficcionales. El mundo real demuestra ser el “universo de discurso” de los textos ficcionales» (Doležel, 1999: 21). Esto recibe el nombre de “interpretación mimética universalista” y Doležel indica que fue utilizada por Auerbach en *Mimesis*. Sin embargo, «al privar a los particulares ficcionales de su individualidad, la interpretación mimética universalistas los clasifica en una de sus categorías apriorísticas» (Doležel, 1999: 23). Esto invalida el acercamiento mimético, puesto que «sólo explica aquellas entidades ficcionales que puedan ser emparejadas con prototipos reales» (Doležel, 1999: 25). Doležel explica este fracaso en los siguientes términos: «es una consecuencia necesaria de su adhesión al modelo marco de mundo único» (1999: 25). La salida que Doležel plantea es, precisamente, el punto de partida de Albaladejo,

²⁷⁵ Tal y como hace Doležel con la literatura. El hablante o el lector debe mostrarse un participante activo de la comunicación con el fin de alcanzar la comprensión.

esto es, las teorías formales y pragmáticas (Doležel, 1999: 26 y ss.) combinadas con el marco de los mundos posibles (Doležel, 1999: 29 y ss.). Para empezar, «En la semántica lógica el modelo de los mundos posibles no requiere un compromiso ontológico» (Doležel, 1999: 30 y ss). En lo relativo a las obras ficcionales, Doležel desarrolla una tesis inspirada por «la semántica de los mundos posibles pero que evita la identificación indefendible de los mundos ficcionales de la literatura con los mundos posibles de la lógica y de la filosofía» (Doležel, 1999: 35), que mencionamos a continuación:

- «*Los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles sin existencia real*» (Doležel, 1999: 35). Esto explica la diferencia entre los personajes completamente ficcionales y aquellos en los que puede identificarse una persona real. Doležel explica que «Al proponer los mundos posibles como el universo del discurso ficcional, nuestra semántica da legitimidad al concepto de referencia ficcional». A propósito de esto, Doležel (1999: 36-37) introduce el concepto de «identidad inter-mundos» –que toma de Hintikka– y que básicamente supone la conexión entre los personajes ficcionales y su prototipo real²⁷⁶. En relación a esto, Doležel menciona «El principio de la homogeneidad ontológica» como «una condición necesaria para la coexistencia, la interacción y la comunicación de las personas ficcionales. Representa el epítome de la soberanía de los mundos ficcionales» (1999: 39-40). Esto se puede equiparar con la ley de máximos semánticos propuesta por Albaladejo.
- «*El conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso*» (Doležel, 1999: 40), esto es, los mundos ficcionales son recursivos y «no tienen que ajustarse a las estructuras del mundo real» (1999: 40). A propósito de esto, Doležel indica que no hay por qué realizar una distinción entre dos semánticas de la ficcionalidad, uno de carácter realista y otra de carácter fantástico. Sin embargo, no estamos de acuerdo con esto: a pesar de que, tal y como indica Doležel²⁷⁷, la verosimilitud es una cualidad cambiante a lo

²⁷⁶ De este modo, puede darse una «relación de réplica» o «relación de similitud» (Lewis, en Doležel, 1999: 37); y que a su vez Kripke identifica como *designación rígida* o *no rígida* o *accidental* (en Doležel, 1999: 38-39). Esto afecta, a la vez, tanto a los personajes literarios que tienen un referente real reconocible como a los personajes literarios que son referente de otros personajes literarios.

²⁷⁷ «No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción «realista», la otra para la «fantasía». Los mundos ficcionales no están constreñidos por los

largo del tiempo y del espacio, esto no difiere de otras adscripciones espacio-temporales que han de ser tenidas en cuenta en el estudio de las obras de arte en general y de las literarias en particular. De acuerdo a la tipología de modelos de mundo de Albaladejo, la distinción entre los modelos de mundo tipo II y tipo III se realiza en razón de la cualidad de verosimilitud. Se puede, como hace Rodríguez Pequeño, discutir el concepto de verosimilitud, pero no negar que un modelo de mundo se adhiere a una serie normas y otro no. Si bien el modelo de mundo no tiene por qué verse “constreñido” por la verosimilitud, sí lo debe estar por razones de coherencia y cohesión textual, de acuerdo a las reglas que el propio texto imponga, y éstas serán unas u otras en función de sus características, por lo que tanto la construcción del modelo de mundo como su interpretación se verán condicionadas por estas características.

- «A los mundos ficcionales se accede a través de canales semióticos» (Doležel, 1999: 42), esto es, tanto para la creación como la lectura, la única manera de interactuar con los entes ficcionales es a través de la semiosis (Doležel, 1999: 43-44).
- «Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos» (Doležel, 1999: 45). Esto se demuestra con la siguiente afirmación: «Que son incompletos se establece por medio de una prueba relativamente sencilla: sólo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales y no sobre otras». A este punto y al anterior se refiere Garrido Domínguez cuando afirma, a propósito de las investigaciones de Darío Villanueva, lo siguiente: «Es el lector el que, con ayuda de sus facultades (afectividad, imaginación, inteligencia, memoria literaria, etc.) y experiencia vital, da forma al objeto, al referente de la ficción, a partir de las instrucciones del texto» (Garrido Domínguez, 2007: 33).
- «Los mundos ficcionales de la literatura pueden tener una macro-estructura heterogénea» (Doležel, 1999: 46). A este punto se refiere la *ley de máximos semánticos* de Tomás Albaladejo. Evidentemente, como señala Doležel al

requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad: se conforman por medio de factores estéticos históricamente cambiantes tales como los objetivos artísticos, las normas tipológicas y genéricas, los estilos del periodo y los individuales. La historia de los mundos ficcionales de la literatura es la historia de un arte» (Doležel, 1999: 40-41).

afirmar que los mundos ficcionales: «son mezclas de dominios semánticamente diferentes» (1999: 46).

- «*Los mundos ficcionales de la literatura son construcciones de la poiesis textual*» (Doležel, 1999: 47), esto es, resultado de la actividad humana. El problema radica en que una vez realizados, entran a formar parte del mundo:

La *poiesis* textual, al igual que toda actividad humana, tiene lugar en el mundo real; sin embargo, construye reinos ficcionales cuyas propiedades, estructuras y modos de existencia, son, en principio, independientes de las propiedades, las estructuras y los modos de existencia de la realidad» (Doležel, 1999: 47).

En lo que a nuestra investigación se refiere, nos interesan particularmente aquellos textos literarios que tienen como referente a otros textos, pues en esto se basa la teoría de la transducción literaria, por lo que nos centraremos en este punto a partir de ahora. No obstante, debemos atender tanto a las indicaciones de Albaladejo como a las de Doležel, de modo que esta aproximación resulte completa y enriquecedora. Por definición, un texto cuya estructura de conjunto referencial se corresponda con una obra literaria de carácter ficcional y tenga como referente a otra obra literaria de carácter ficcional para la constitución de su modelo de mundo no puede descender en las categorías establecidas por la *ley de máximos semánticos*. Así, si una obra tiene como modelo de mundo el tipo II de Albaladejo y es transducida para la composición de un texto literario, nunca podría pertenecer al modelo de mundo de tipo II. Sin embargo, cuando una obra de arte entra en el mundo, pertenece al mundo real y objetivo, y, por tanto sería posible realizar un texto cuyo modelo de mundo fuera el tipo I, siempre y cuando el texto no fuera ficcional, es decir, siempre que se trate de un texto propio de la actividad crítica y mediadora, como por ejemplo las actividades propias de la ecdótica o la crítica literaria.

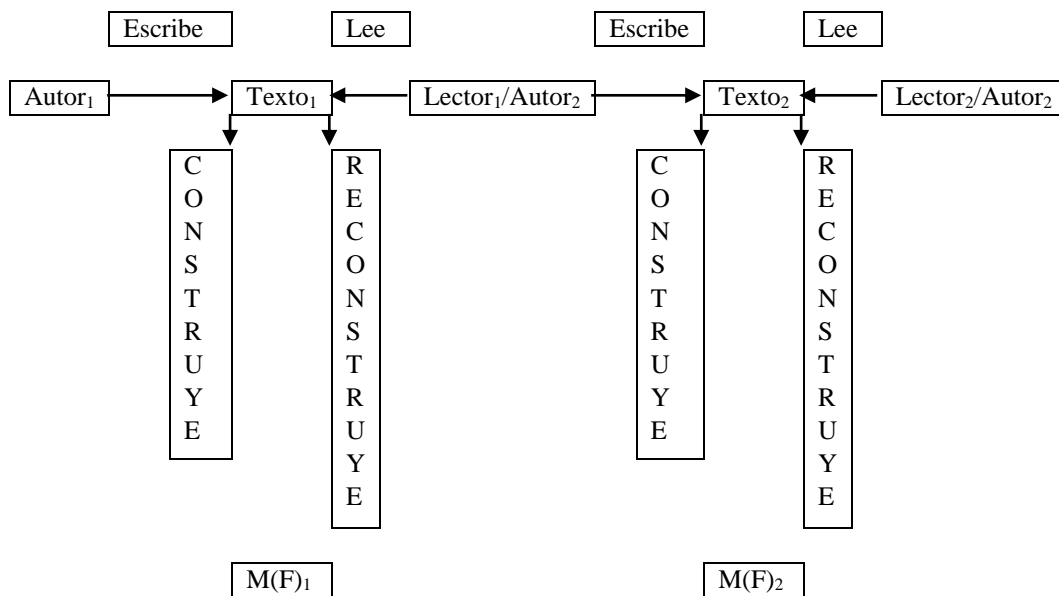
Doležel distingue entre mundos unipersonales y multipersonales y otros muchos más, pero lo que verdaderamente nos interesa es la migración de los mundos posibles en los casos de transducción literaria. Por ello, procuraremos coadyuvar los modelos de mundo de Tomás Albaladejo con la teoría de la transducción literaria. A este respecto, tal y como indica Doležel (1999: 284), el lector reconstruye el mundo de ficción que se le ofrece, de la siguiente manera:

Autor	escribe	Texto	lee	Lector
		Construye	Reconstruye	

M (F)

Se relacionan con esto la transposición de Emilio Betti, de la que hablamos en el capítulo II. Así es, el lector debe reconstruir el mundo ficcional creado por el autor en la recepción. Como hemos visto, esta reconstrucción no ha de ser pasiva, sino activa, es decir, el lector debe desvelar el sentido del texto. Cuando se produce la transducción de los mundos posibles (Doležel, 1999: 285), el esquema se modifica del modo en que reproducimos en el capítulo I. Para una mejor intelección de la explicación, volvemos a reproducir la *Figura 5*:

Figura 5



En este esquema, debemos reconocer en la figura del Lector₁/Autor₂ al intérprete-mediador. Doležel emplea diversos ejemplos, entre ellos *Foe* de Coetzee (Doležel, 1999: 303-315) y *El ancho mar de los sargazos* de Rhys (Doležel, 1999: 297-303). Ambas obras tienen como referente a otras obras, como *Robinson Crusoe* de Defoe y *Jane Eyre* de Charlotte Brönte, respectivamente. La construcción de estos mundos ficcionales está evidentemente condicionado por las de sus predecesoras. Y, tal y como explicábamos en el capítulo VIII, la lectura de todas estas obras mencionadas se ve condicionada por la de las demás, es decir, *Robinson Crusoe* y *Foe* dialogan en la mente del lector; *Jane Eyre* y *El ancho mar de los sargazos* se corresponden. Ahora bien, la estructura del conjunto referencial de la obra primigenia, ¿es respetada en la elaboración de la obra que le sigue? No estamos seguros: por una parte, el Lecto₁/Autor₂ debe conocer perfectamente la obra previa para atreverse a realizar una

ficción sobre la ficción. En nuestro caso, podemos mencionar a Carlos Fuentes²⁷⁸: debe conocer muy bien el *Quijote*, el *Lazarillo*, el *Don Juan*, etc., para poner a los personajes a dialogar en una misma obra. Y, sin embargo, la estructura del conjunto referencial no es respetada: se ve modificada porque la suma de los submundos de los personajes se ve alterada: hay otros personajes y nuevos puntos de vista sobre los personajes que ya existían. Así, Jane Eyre puede estar aterrorizada por Lucy, quien en la novela de Rhys es una víctima. El habilísimo Cruso se torna un salvaje sin remedio en *Foe*: la responsabilidad de sobrevivir recae sobre una mujer, protagonista y responsable del relato. Estos submundos son, pues, de naturaleza diferente; la suma de todos ellos también debe serlo. Y, sin embargo, el mundo de referencia del constructo ficcional es el de la obra previa. ¿Cómo puede resolverse esto? Al parecer, la obra referenciada se torna un submundo más, como si se tratara de un personaje más. De esta manera, se respeta la independencia de la estructura de mundo referencial de cada una de las obras pero se incluye, en la segunda –ordenada temporalmente–, la posibilidad de que aparezca la primera. Esto debe ser así porque a pesar de que, evidentemente, la lectura de una obra de este tipo será más enriquecedora si se conocen las dos versiones, no hay necesidad, por ejemplo, de conocer *Jane Eyre* para leer y disfrutar *El ancho mar de los Sargazos*. Se trataría de un caso más de lo que Umberto Eco (2011a: 37-39) califica como doble codificación.

Doležel justifica esto en la escritura posmoderna (1999: 286 y ss.). Sin embargo, la transducción literaria no es un acto únicamente posmoderno o propio de las tendencias artísticas relativas a los períodos temporales posteriores al Romanticismo: el comportamiento dialógico de la obra literaria con respecto de otros textos es una constante²⁷⁹ y se da precisamente en razón de la cultura literaria: no sólo se trasvasan los mundos posibles, sino los temas, los personajes –qué estirpe de relatos protagoniza el don Juan en las diferentes versiones–; incluso algunos lugares sufren tematización –tal podría ser el caso del Madrid de Baroja en relación al de Galdós o Martín-Santos²⁸⁰–, y otros aspectos que hemos intentado identificar a lo largo del trabajo. De todos modos

²⁷⁸ De hecho, Doležel (1999: 314) menciona *Terra Nostra* en su exposición, como se indicó a propósito de la explicación de esta novela desde el punto de vista de la transducción cultural en el capítulo I.

²⁷⁹ Por ejemplo, el *Quijote* apócrifo de Avellaneda.

²⁸⁰ Por ejemplo, el comienzo de *El árbol de la ciencia* puede muy bien relacionarse con el de *Tiempo silencio*. A su vez, los dos espacios de Madrid claramente diferenciados en la novela de Martín-Santos (el Madrid urbano y el chabolístico) pueden a su vez relacionarse con la trilogía de Baroja *La Busca*, cualquier novela de Galdós que transcurra en Madrid y al menos las dos primeras novelas de la trilogía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea.

es cierto que es más fácil ahondar en este tipo de reescritura a partir del siglo XX. Como indicábamos a propósito del capítulo I, citando a María José Vega, hay un interés en realizar una lectura en contrapunto de la tradición y de rehacer el canon literario. En este sentido se inclina Doležel: «La reescritura no sólo se enfrenta al mundo ficcional canónico con los postulados estéticos e ideológicos contemporáneos, sino que también proporciona al lector un espacio conocido dentro de los paisajes extraños de la experimentación radical posmoderna» (1999: 287). La clave, por lo tanto, de este tipo de escritura es que «rediseña, recoloca y reevalúa el protomundo clásico». Doležel, por lo demás, postula tres tipos de reescrituras:

1. La transposición conserva el diseño y la historia principal del protomundo pero los sitúa en un escenario espacial o temporal distinto, o en ambos a la vez. El protomundo y el mundo sucesor son *paralelos* pero la reescritura pone a prueba la actualidad del mundo canónico al colocarlo en un nuevo contexto histórico, político y cultural, habitualmente contemporáneo.
2. La expansión extiende el campo del protomundo al rellenar sus huecos, construir una prehistoria o una poshistoria, etc. El protomundo y el mundo sucesor son *complementarios*. El protomundo es colocado en un nuevo contexto y se cambia así la estructura establecida.
3. El desplazamiento construye una versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia. Estas reescrituras posmodernas más radicales crean antimundos *polémicos* que minan o niegan la legitimidad del protomundo canónico (1999: 287-288).

Respecto del punto primero, hemos mencionado en el capítulo IV a propósito de las adaptaciones de los cuentos populares por Zaldúa y Monzó; también sucedía con la adaptación que Alberti realizaba de Cervantes en el capítulo II; y, en el fondo, con las diferentes aproximaciones al matrimonio de conveniencia del capítulo VII. Efectivamente, la historia se realiza en paralelo pero se da una actualización contextual, lo que indudablemente reporta una serie de cambios indiscutibles, que ya hemos comentado.

Respecto de los mundos complementarios, lo encontramos en el capítulo II a propósito de la elaboración de la *Soledad III* por Alberti y también en el capítulo V en las relaciones entre la poesía de Brines y Cernuda –no es que Brines complete a Cernuda, pero de su discurso se desprende que pretende continuarle–. También podemos asignar estas características a las obras del matrimonio de conveniencia

tratadas en el capítulo VII: cada una de ellas se posiciona en un momento del matrimonio diferente.

En cuanto al tercer tipo de reescritura, el ejemplo perfecto es el estudiado durante el capítulo I, *Terra Nostra* de Carlos Fuentes pero que trataremos de completar al final de este capítulo con *Españoladas* de José Ricardo Morales (1987).

Respecto a Torrente Ballester, nos interesa porque el proceso de constitución de la identidad está ligado a los procesos de lectura. Estos otorgan al lector la posibilidad de entrar en otro mundo ficcional –transposición de Betti– y, desde ahí, transformarlos. Veremos que este es un recurso empleado tanto para visitar el pasado como para construir universos ficcionales.

IX.I.- Una excursión por la selva torrentina

Nuestro acercamiento a la novelística de Gonzalo Torrente Ballester se ve condicionado, en este caso, por dos motivos: la búsqueda de los modelos de mundos ficcionales y elementos de la transducción. Esto limita las lecturas y las interpretaciones que realizaremos a continuación. Evidentemente, las novelas de Torrente Ballester exigen un estudio crítico de carácter más pausado y detallista que el que vamos a realizar aquí –como, por lo demás, prácticamente la totalidad de los estudios prácticos realizados–. Sin embargo, no disponemos del tiempo ni del espacio como para detenernos con la amplitud que estas obras merecerían.

El primer problema que se plantea en una aproximación a *Dafne y ensueños* (Torrente Ballester, 1998a) es su catalogación genérica. ¿Se trata de una novela? ¿De una autobiografía novelada? En ese caso, ¿cuáles son los referentes completamente ficcionales y qué partes de la novela tienen un referente real, con existencia en el mundo real y efectivo? Se da en la novela un continuo desplazamiento de lo real a lo ficcional que culmina en la distribución de los capítulos²⁸¹. De este modo, como ha identificado la crítica (López, 1991; Fernández Romero, 2006: 16-17) la novela está compuesta por dos clases de capítulos que corresponden a distintos tipos de recuerdos: de este modo, los capítulos pares se corresponden con recuerdos reales y los capítulos impares se

²⁸¹ Capítulos que, por cierto, tienen títulos bastante cervantinos, como por ejemplo: «4.- De las relaciones de mi aldea con los otros mundos y de mi pueblo con ciertas realidades; 5.- De cómo saqué a Dafne de un peligro a lo mejor imaginario, pero que aumentó mi propia estimación; 6.- De cuentos y mendigos, también de amores y de libros; 7.- De mi participación frustrada, aunque no por ello menos honorable, en la batalla de Trafalgar» (Torrente Ballester, 1998a: 339).

corresponden con relatos fantásticos. Esto es: en el texto narrativo conviven dos modos de narrar: uno mimético o realista y otro de carácter ficcional, fantástico y verosimilitud al menos dudosa. Estas dos líneas pueden perfectamente trazar y contener los dos grandes tipos de producciones de Gonzalo Torrente Ballester. Así, podemos encontrarnos una primera etapa, que podríamos vincular con *Los gozos y las sombras* en las que se produce una narración mimética, ficcional y verosímil. En cambio, si avanzamos en el tiempo, *La saga/fuga de J.B.*²⁸² puede ser considerada no mimética, ficcional y verosímil. Sin embargo, las dos siguientes novelas que forman la trilogía fantástica –*La isla de los jacintos cortados* y *Fragmentos de apocalipsis*– son indudablemente no miméticas, no ficcionales y no verosímiles, especialmente *Fragmentos de apocalipsis*²⁸³, donde el mero acto de la escritura se hace presente en la narración, esto es, el narrador reflexiona sobre los modos de narrar o desarrollo de la trama durante la creación de la novela²⁸⁴, permitiendo que el lector, en la reconstrucción del mundo ficcional que se produce durante la interpretación, asista a ese espectáculo que en otros casos cae fuera del libro. Esta especial actitud del narrador de esta novela ha sido ya notado por García Galiano (2005: 158) en la novela, puesto que en la novela

²⁸² De hecho, se da un juego permanente en la novela a propósito de la verosimilitud de la misma en los términos del personaje responsable de su narración: «Al final, después de un silencio meditativo, Barallobre le interrogó: “¿Y cree usted verosímil todo eso que me ha contado?” ”Verosímil, no, por supuesto, pero sí real”. “¿Acaso para usted lo real no es verosímil?” Bastida se levantó y dio un paseo de maniquí profesional: “¿Me encuentra verosímil?” “¡Hombre, si se considera objetivamente, no, desde luego!” “Sin embargo, soy real”. “Le haré, entonces, la pregunta de otra manera: ¿a qué orden de realidades pertenece lo que acaba de contarme?” “A eso, ya ve, me es difícil responder”» (Torrente Ballester, 1993: 496). En esta novela, se da la técnica del manuscrito encontrado: J.B. es el redactor de los documentos, también de los apócrifos. La verosimilitud, por lo tanto, descansa sobre este hecho.

²⁸³ De hecho, Dotras utiliza esta novela para su excursión sobre *La novela española de metaficción*, de la que indica, entre otras cosas: «El tema central de *Fragmentos*, [...], gira en torno a los diversos problemas y dificultades con los que se encuentra un escritor en el intento de composición de su novela, algunos de los cuales son indirectamente expuestos mientras que otros son explícitamente analizados [...] la particularidad del uso que en *Fragmentos* se hace del recurso de la duplicación interior reside en que, al no guardar las distancias, no es posible escindir la historia de la creación de la novela de la novela misma, de modo que los mundos ficticios se confunden» (Dotras, 1994: 131).

²⁸⁴ «Mi mano golpea el bronce, acaricia el antepecho: hay un sonido sordo, y en los dedos se prende la humedad. ¡Qué fácil! Pero no es conveniente entusiasmarse y olvidarse de uno mismo. He nombrado la torre y ahí está. Ahora, si nombro la ciudad, ahí estará también. Entonces, digo: catedral, monasterios, iglesias, la universidad, el ayuntamiento, el palacio del arzobispo; y digo: rúas, plazas, travesías, la carrera del Duque, el callejón de los Endemoniados, el pasaje de Vai-ven; digo: columnas, pórticos, bóvedas, ángeles, santos, profetas, volutas, pilastras, pináculos. No te olvides de que eres un conjunto de palabras, lo mismo da tú que yo, si te desdoblas somos tú y yo, pero puedes también, a voluntad, ser tú o yo, sin otros límites que los gramaticales. Gracias a eso, respondo, puedo, si quiero, descender de la torre, atravesar las plazas, guarecerme de la lluvia bajo los soportales y preguntar qué hora es al sereno de comercio» (Torrente Ballester, 1998b: 34). O, también: «El que me queda a la izquierda es Bernárdez. Se llama Pablo, pero yo hubiera preferido, no sé por qué, que se llamase Roque. Esa cara delgada, espiritual, y esa melena de un rubio ceniciento me recuerdan a alguien que se llamaba Roque, alguien que tenía, además, unas manos ágiles y pálidas, de dedos largos. Transfiero inmediatamente a Pablo esas manos de Roque: habré de tenerlas siempre en cuenta, porque hablan moviéndose, lo dicen todo, como lo dicen todo las calandrias que vuelan» (Torrente Ballester, 1998b: 34).

se realiza: «La construcción explícita de la figura del narrador»²⁸⁵. Es decir, en el esquema propuesto por Rodríguez Pequeño (2008: 127), algunas de las novelas de Torrente Ballester –que incluimos nosotros– se distribuyen de la siguiente manera en la *Figura 12*:

Figura 12

Macromodelo de Mundo Realista		Macromodelo de Mundo Fantástico	
		Transgresión	
TIPO I	TIPO II	TIPO III	TIPO IV
no ficcional mimético verosímil	ficcional mimético verosímil	ficcional no mimético verosímil	ficcional no mimético inverosímil
	<i>Los gozos y las sombras</i>	<i>La saga/fuga de J.B.</i>	<i>Fragmentos de Apocalipsis</i>

La evolución de Torrente Ballester como novelista es notable: se va adentrando cada vez más en los terrenos de la ficción. No es de extrañar, por lo tanto, que en la fecha de la publicación de *Dafne y ensueños* los ríos de la ficción y la realidad mezclen sus aguas.

Pero antes de adentrarnos más en la novela, debemos atender a la consideración de la autobiografía como género. Así lo indica Becerra²⁸⁶ (2001: 111-123) que señala a Paul de Man, quien reflexiona a propósito de esto e indica que la autobiografía:

Parece pertenecer a un modo más simple de referencialidad, de representación y de diégesis. Puede que contenga muchos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad siguen estando enraizadas en un sujeto único cuya identidad se define por la legibilidad incontestada de su nombre propio (De Man, 2007: 148).

Es decir, en principio, el autor no puede esconderse detrás del narrador en relación con la autobiografía: se produce, por lo tanto, una identificación que es en realidad una ilusión referencial, tal y como indica Becerra. Paul de Man cuestiona el hecho de que: «la vida *produce* autobiografía del mismo modo que un acto produce sus

²⁸⁵ O, más profusamente explicado: «“Fragmentos de Apocalipsis” (1977), está embebida del espíritu cervantino, tanto en la ironía como en la técnica metaficcional, en la construcción explícita de la figura del narrador o en la aparición de “historias intercaladas” en torno al motivo central; novela sobre la escritura de una novela, cruce genéticodiegético (si se me permite el horrisono palabro) entre Cervantes y Borges (recordemos “Las ruinas circulares”, relato modélico, canónico desde el punto de vista hermético), con toques “sternianos”» (García Galiano, 2005: 158).

²⁸⁶ «Esto es, el género está sometido a un determinado modo de lectura, a una actitud del lector. En la misma dirección apuntaba la propuesta de Paul de Man, quien, además de afirmar que la autobiografía no puede definirse por rasgos intrínsecos, la consideraba creadora de una especie de ilusión referencial. El sujeto de las autobiografías no es más que una producción textual, razón por la cual la acción que corresponde a esta modalidad discursiva no es histórica, sino retórica» (Becerra, 2001: 115).

consecuencias» (2007: 148). Evidentemente, esto no es así. «La autobiografía, entonces, no es ni un género ni un modo, sino una figura de la lectura o de la comprensión que tiene lugar, en algún grado, en todos los textos» (De Man, 2007: 149). Y aún dice más²⁸⁷: en la autobiografía se da una relación especular entre el autor y el lector en la que el autor se declara objeto de la comprensión, de modo que cualquier texto puede ser autobiográfico; lo que equivale a decir que ninguno lo es. Esto imposibilita para Paul de Man la asunción del llamado pacto autobiográfico enunciado por Lejeune (1975) y al que se refiere a propósito de *Dafne y ensueños* López (1991: 67), indicando que «Al pacto autobiográfico se le añade el pacto fantástico» (1991: 73) para resolver los capítulos no verosímiles y fantásticos del texto. Paul de Man resuelve su reflexión sobre la autobiografía indicando que están atrapadas en un doble movimiento: «la necesidad de huir de la topología del sujeto y la reinscripción igualmente inevitable de esta necesidad dentro de un modelo especular de cognición» (2007: 150). Es decir, el autor es el responsable último y referente del texto autobiográfico, pero: «En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), el lenguaje no es la cosa en sí sino la representación, el cuadro de la cosa, y como tal está callado, tan mudo como los cuadros» (2007: 157), lo que en el fondo impide cualquier lectura autobiográfica plena. La escritura de la vida, por lo tanto, crea fantasmas ya que:

La muerte es el nombre desplazado de una aporía lingüística, y la restauración de la mortalidad mediante la autobiografía (la prosopopeya de la voz y el nombre) priva y desfigura en la medida exacta en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente de la que ella misma es la causa (De Man, 2007: 158).

Algo que, inevitablemente, se vincula con la noción de Agamben de percibir al autor como gesto: «el autor está presente en el texto sólo en un gesto, que vuelve posible la expresión en la misma medida en que instala en ella un vacío central» (2005: 84-85). Una firma, un referente que se vuelve sobre sí mismo –como toda la literatura–. El esfuerzo para completar este vacío central y desvelar el sentido del gesto que contiene la obra le corresponde al lector:

²⁸⁷ «El momento autobiográfico ocurre como un alineamiento entre los dos sujetos involucrados en el proceso de la lectura en el que se determinan el uno al otro mediante una mutua sustitución reflexiva. La estructura implica tanto diferenciación como similaridad, pues ambas dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. Esta estructura especular se interioriza en un texto en el que el autor se declara el tema de su propia comprensión, pero esto simplemente hace explícito el derecho más extendido de autoría que surge cada vez que se declara que un texto es *de* alguien y se asume que es comprensible en la medida en que ello es así. Lo que se resume afirmando que todo libro cuya portada es legible es, hasta cierto punto, autobiográfico» (De Man, 2007: 149).

El autor marca el punto en el que una vida se ha jugado en la obra. Jugado, no expresado; jugado, no comprendido. Por eso el autor sólo puede quedar, en la obra, insatisfecho y no dicho. Él es lo ilegible que hace posible la lectura, el vacío legendario del que proceden la escritura y el discurso (Agamben, 2005: 89).

Esto es así a pesar del género autobiográfico. De hecho, el propio Bajtín (2009: 382-383)²⁸⁸, al reflexionar en torno a la figura del autor, indica que «El autor-creador no puede ser recreado en la esfera en la que el mismo aparece como creador» (Bajtín, 2009: 383). Los mecanismos de selección de unos materiales u otros –los capítulos realistas y los que están plagados de relatos fantásticos en *Dafne y ensueños*– suponen una operación de construcción de un mundo ficcional. Un doble mundo, si se quiere, aún cuando el mundo de lo fantástico esté subordinado al mundo real, que se construye a través de las palabras en el que entran todo tipo de materiales²⁸⁹ y que el lector debe reconstruir, de manera activa, en su interpretación de la obra:

Por definición, un sentimiento, un pensamiento exigen un sujeto que los piense y experimente. Para que se hagan presentes es necesario que alguien tome el libro en sus manos y se abisme en su lectura. Pero ello sólo puede significar que este individuo ocupará en el poema exactamente el puesto vacío que el autor había dejado allí, que él repetirá el mismo gesto inexpressivo a través del cual el autor había dado testimonio de su ausencia en la obra (Agamben, 2005: 91).

Es decir, la lectura es la que lleva al intérprete al lugar del autor, completándose así la modalidad especular de la que habla Paul de Man. A propósito de esto, hay un episodio en *Dafne y ensueños* (Torrente Ballester, 1998a: 225-251) en el que el narrador se adentra en la lectura –o audición– de una novela titulada *Los invasores* de Francisco

²⁸⁸ Ampliamos la cita que ofrecemos a continuación por su relevancia con el tema tratado; la cursiva es nuestra, excepto en el caso de “*vemos*”: «*El autor de una obra hace su acto de presencia tan sólo en la totalidad de la obra, y no está ni en uno solo de los momentos de la totalidad. Está presente en aquel momento inseparable donde el contenido y la forma se funden de una manera indisoluble, y más que nada percibimos su presencia en la forma. La ciencia literaria suele buscarlo en un contenido separado del todo, que permite identificarlo con el autor como persona de una determinada época, de una determinada biografía y de una determinada visión del mundo. Así, la imagen del autor casi se funde con la imagen de una persona real.*

*El autor auténtico no puede llegar a ser imagen porque es creador de toda la imagen, de toda la imagería de una obra. Por eso la llamada imagen del autor sólo puede ser una de las imágenes de una obra dada (claro, una imagen muy especial). Un artista a menudo se representa en un cuadro (en un rincón), también hace su autorretrato. Pero en un autorretrato no vemos al autor como tal (es imposible verlo); en todo caso, no se le en una mayor medida que en cualquier otra obra de este mismo autor; más que nada se manifiesta en los mejores cuadros del autor dado. El autor-creador no puede ser recreado en la esfera en la que él mismo aparece como creador. Es *natura naturans* y no *natura naturata*. Al creador sólo lo percibimos en su creación, pero no fuera de ella». La reflexión que representa este fragmento invalida cualquier lectura biografista, incluso en los casos de las biografías literarias.*

²⁸⁹ El propio autor, al ser preguntado por la naturaleza de sus personajes –reales o inventados–, reconoce, a propósito de *Dafne y ensueños*, que: «Habría estos dos tipos y probablemente ninguno más: el personaje que creas sobre una experiencia y el que inventas de la nada» (Becerra, 1990: 69).

Suárez (2002)²⁹⁰. La construcción de este universo ficcional corre a cargo, pues, de este novelista. Sin embargo, el narrador de *Dafne y ensueños* reproduce no el texto, sino su lectura, de modo que el protagonista de la novela de Suárez, Julián, pueda ser sustituido por el protagonista de la novela de Torrente Ballester, el propio Gonzalo. En la novela, el autor utiliza este episodio de lectura para recordar que están vinculados con, al menos, otra de sus novelas²⁹¹. La operación se complica:

Cuando llegamos a la escalerilla donde esperaba mi bote, *dejé de ser Julián para ser yo*²⁹². No de repente, por supuesto: esas metamorfosis nunca son rápidas. Pudiera decir, con precisión, que *empecé a ser yo, tímidamente, y dejé de ser Julián sin que éste se percatara*: pues iba preocupado por encontradas pasiones y ése era el mejor modo, así como el mejor momento, para suplantarlo o, al menos, para sustituirlo. ¿Qué quedó de él, qué quedó de sus odios, en aquella ocasión y en aquel sitio? Todavía cuando asenté mi pie en la empavesada era un *poco* Julián; pero cuando mi mano buscó la caña del timón y *ordené: “Abre de proa”, ya era yo*, y los restos de Julián se escapaban como la electricidad por alguno de mis dedos, o quizá por la nariz, que ya entonces la tenía poderosa y propicia a la pérdida de fluidos. Noté que era yo sin la menor sorpresa porque me entusiasmaba la contemplación... [...] Mi entusiasmo, sin embargo, si me había hecho olvidar a los indefinidos guardamancebos²⁹³, no había expulsado del todo la preocupación de mi conciencia, pues tuve que esquivar y dejar rápidamente

²⁹⁰ Concretamente en la batalla de Trafalgar, cuya lectura se reproduce (Suárez, 2002: 243-254).

²⁹¹ «Pero la historia de los *Los invasores*, sus relatos secundarios y muchos acontecimientos aislados, me los contó Dafne, no una, muchas veces; me los contaba siempre que quería apaciguarme, cuando se proponía sacarme de la realidad y lanzarme por elevación a las más atrevidas imaginaciones. Dafne tenía en sus labios el secreto de la palabra que me sacaba de mí y me transformaba: lo mismo en Napoleón que en Julián, el capitán del *Relámpago*, el que burló en el Támesis a dos fragatas inglesas, el que mató a sir Enrique en un rincón de Trafalgar, el que murió en Pontesampayo después de haber liquidado, también heroicamente, otra cuestión personal, esta vez con un francés. Y muchas más cosas. Todavía, hacia 1970, utilicé el ardid de las fragatas para sacar de la mala situación en que se hallaba el barco de sir John Ballantyne, anclado en el Baralla. Y lo advierto allí mismo, con pelos y señales, para que al menos me acusen de plagio deliberado, consciente y reconocido: aunque es posible que la burla del Támesis haya sido un acontecimiento histórico y que lo que yo tengo por razonable plagio no lo sea. Pero da igual» (Torrente Ballester, 1998a: 229). La cita tiene este tamaño por dos razones: en primer lugar, la entrada en el mundo de la ficción a partir de la audición de un relato; en segundo lugar, las referencias a Napoleón, personaje clave en *La isla de los jacintos cortados* y del que ya hablaremos más adelante, y el episodio de John Ballantyne referido en *La saga/fuga de J.B.*

²⁹² Esta cursiva es nuestra, así como todas las de la cita exceptuando la palabra “poco”, que lo es del autor.

²⁹³ Esta palabra causaba un problema en la comprensión de la lectura del texto, y, por lo tanto, dificultaba el acceso al universo de la ficción. Por eso el joven Gonzalo prefiere la historia relatada por Dafne, para rodear una palabra que no comprende y poder realizar la inmersión en la fantasía que produce la lectura: «Si Dafne me leía el texto, la palabra surgía sin remedio: “El hombre tiró la capa sobre los bancos de la embarcación y se lazó a los *guardamancebos*”. Pero si me relataba la operación de Julián con sus propias palabras, no con las del autor, guardamancebo no tenía por qué aparecer, por qué ser pronunciada, y Julián pasaba directamente de la embarcación a la escalerilla, sin guardamancebos. De hecho, cuando Dafne relataba, y no leía, la evitaba cuidadosamente. De modo que una vez recliné mi cabeza sobre su regazo y le dije: “Cuéntame, no leas”. Empezó a contarme. Con la palabra ella, con la imaginación yo, en aquella noche un poco húmeda y con viento ligero, recorríamos el muelle de Cádiz y antes de embarcar, contemplábamos la bahía y los barcos surtos» (Torrente Ballester, 1998a: 237). Lo que nos dice algo de la interpretación de un texto: al lector no le puede caber ninguna duda sobre el sentido de ninguna de sus partes. Si esto sucede, la magia, el contacto, no se realiza.

por estribor a una especie de boya inesperada, fondeada allí, que bien pudiera ser el dichoso guardamancebo, del mismo modo que esquivé por babor una barca que bien podía llamarse así. Aquellas peripecias las favorecía la voz de Dafne, que me iba contando y me llevaba derecho al costado del príncipe de Asturias (Torrente Ballester, 1998a: 236-238).

El narrador, Gonzalo, se va transformando, literalmente, en el protagonista de la novela de Suárez. Esto le permite no sólo entrar en el universo de la ficción, sino también conocer a las figuras históricas que pueblan la novela, es decir, a través de la ficción se revisita la historia. Este proceso deja al desnudo el acto de la lectura del mismo modo que *Fragmentos de apocalipsis* muestra el proceso de escritura. Es, por tanto, equivalente en la diferencia. Uno de ellos se centra en la construcción del universo ficcional y el otro en la recreación del mundo de la lectura. La misma inmersión identitaria de carácter metaficcional se da en otras novelas, como por ejemplo en *La saga/fuga de J.B.*²⁹⁴, en *Quizás nos lleve el viento al infinito*²⁹⁵, y en su versión novelada del *Don Juan* (2003), en la que tanto Leporello²⁹⁶ como el narrador²⁹⁷ ven

²⁹⁴ «Como Obispo de la Sede tudense, aquella mujer fue mi esposa. Como Vate Barrantes, Coralina fue mi amante. Estudiante en París, fui confidente del filósofo Abelardo, y, a través de sus palabras, llegué a conocer la intimidad espiritual de Heloísa. Llamado a remediar los desperfectos del Cuerpo Santo, ayudé en cierto trance a la viuda de Barallobre. Llegado a defender Castroforte de los enemigos de Napoleón, fui testigo de la pasión inesperada de Lilaila Barallobre, por mi ayudante el Lieutenant de la Rochefoucauld. Mías o ajenas, son cinco historias de amor que pueden parecer la misma al observador limitado por sus prejuicios, a esos cuyos principios les impiden comprender que cada vez que las miradas de un hombre y de una mujer se encuentran, cada vez que se inician los trámites sabidos que acaban en la cama, por debajo de las semejanzas, de las coincidencias y de las identidades, lo que acontece es una historia de amor irrepetible y única» (Torrente Ballester, 1993: 429).

²⁹⁵ «Pues yo me veo en la necesidad de usar en cada caso, no sólo el nombre de otro, sino su personalidad entera, y no digo su persona, porque ciertas propiedades de que dispongo, y que voy a explicar, lo hacen innecesario. [...] Yajñavalkya me perfeccionó, entre otras cosas, en el arte de asumir la personalidad ajena (o, dicho más crudamente, de apoderarme de ella) y de vivir como si aquella biografía y aquella manera de ser fuesen realmente mías: de lo cual resulta siempre, además, que varía mi aspecto físico, el cual no es nunca otra cosa que la consecuencia de una personalidad operando sobre la materia. Mi capacidad de recibir las formas más variadas me obliga a cambiar continuamente de fisonomía, si quiero ser, sentirme, actuar, si quiero que mi extraña, inextricable inteligencia, [...], encuentre el mínimo soporte necesario para poder actualizarse, aunque sólo sea jugando. Pero esta necesidad se convierte en una cualidad incomparable cuando el que la experimenta ha escogido, como manera de andar por el mundo, quizás hoy la única atractiva, la condición de agente secreto. Confieso que este constante, ininterrumpido cambio de aspecto, no me fatiga (aún), pero sí que me fastidia a veces, pues lo mismo que me veo en la necesidad de apenar con las buenas o las malas cualidades físicas de la personalidad que tomo en préstamo, tengo igualmente que cargar con su carácter, con su pasado, con su vida sentimental y con sus vicios» (Torrente Ballester, 1999: 26-27).

²⁹⁶ «La primera inspección le reanimó. Dormía Leporello con su sueño profundo de joven saludable, y su espíritu flotaba sobre su cuerpo, entretenido en el repaso onírico de una lección moral. Garbanzo entró en el cuerpo y lo recorrió enteramente. Funcionaba a la perfección, y el repaso que hizo de los nervios y músculos, de las vísceras y glándulas endocrinas, del cerebro y esqueleto, no pudo ser más satisfactorio. En vista de lo cual cortó el hilo del espíritu flotante, que allí quedó con su problema moral, y tomó posesión de Leporello. Al sentirse incorporado, una sensación desconocida le invadió hasta turbarle, porque recordaba la antigua y casi olvidada felicidad. [...] Por un momento se recogió en sí mismo, espectador de la vida que empezaba a ser suya: el aire hinchaba los pulmones y oxidaba la sangre; las células se reproducían a millones; las arterias y venas, flexibles, casi elegantes, enviaban y recogían

asaltada su conciencia por otros personajes, al estilo de lo que sucedía en el relato *La memoria de Shakespeare* de Borges.

El propio Gonzalo Torrente Ballester era muy consciente de este proceso de creación de ficciones, y así lo declara:

El niño que se despierta en la noche en el primer capítulo de *Dafne* es real. Yo siento un ruido en la noche y armo sobre él una historia que luego superpongo o conecto con otra. Esta capacidad para gobernar las historias queda reflejada en un fragmento de *Fragmentos de Apocalipsis*; es decir, yo estoy a punto de ser conducido a la muerte por el tirano, pero digo: «como todo esto lo invento yo, en lugar de llevarme a la muerte me van a presentar armas»; y efectivamente me presentan armas. También utilizo en la fantasía lo que está pasando a mi alrededor; o sea, la creación de un sistema y la inserción en este sistema de los ruidos y de las cosas que estos ruidos me revelan (Becerra, 1990: 74).

En *Fragmentos de apocalipsis*, el narrador desvela los engranajes de la construcción de un mundo ficcional, lo que es sumamente interesante para los procesos de transducción si extendemos esta actividad a la entrada de materiales del mundo real en el texto literario. A la vez, las operaciones de lectura y trasposición de personajes en *Dafne y ensueños*, muestran cómo realizar la lectura desde el punto de vista fantástico. Ambas operaciones son equivalente y el texto se muestra como el lugar de encuentro entre el autor y el lector, como un lugar de diálogo entre diferentes textos y diferentes mundos de la ficción. Por otro lado, como demuestran las conversaciones con el almirante Gravina en *Dafne y ensueños*, la posibilidad de entablar relaciones con el pasado se muestra plausible gracias a la ficción, otra de las posibilidades señaladas por Doležel a propósito de la transducción de mundos ficcionales. Esto es cierto: en novelas como *La línea de Mason y Dixon* (Pynchon, 2000)²⁹⁸, *Baudolino* (Eco, 2010)²⁹⁹,

sangre rítmicamente: sin un tropiezo, sin una alteración. Y todo lo que pasaba en el cuerpo sucedía de esta perfecta manera. Hizo funcionar el cerebro, proponiéndole un silogismo que Welcek no había podido digerir, y Leporello sacó las consecuencias rápidamente. Delizó entonces el recuerdo de algunas imágenes lúbricas, procedentes de la anterior orgía, y el proceso consecuente se verificó en toda su plenitud, dejando al Garbanzo hecho un pasmado asombro» (Torrente Ballester, 2003: 104).

²⁹⁷ «Al mismo tiempo se me debilitaba la conciencia de mí mismo, quedaba unida a mí por un recuerdo sutil, y si bien no llegué entonces a creer que fuera otra persona, es indudable que me sentía como ocupado por otro de nombre desconocido, de cuya vida unas horas se me recordaban con claridad e insistencia. Simplemente, la totalidad de mis recuerdos era sustituida por los recuerdos de otro» (Torrente Ballester, 2003: 139-140).

²⁹⁸ A propósito de esta novela: en la adaptación al calendario gregoriano, Mason se pierde una semana fuera del tiempo real, habitando un mundo en solitario.

²⁹⁹ Eco inventa una lengua nueva, a medio camino entre el latín y el italiano moderno; justifica la muerte de Federico Barbaroja y justifica el viaje al este con la invención del Reino del Preste Juan, que convierte en algo premeditado por Baudolino.

Fabulosas narraciones por historias (Orejudo, 2007)³⁰⁰ el pasado se revisita con el fin de explicarlo, alterarlo u ofrecer una versión diferente de lo ya conocido.

Si en la obra de Torrente Ballester la ficción ofrece la posibilidad de entrar en el mundo del pasado –recurso que se utiliza también, como hemos visto, para visitar a otros personajes del universo ficcional e incluso para la construcción de ese universo–, Morales introduce una variante: crea una obra de teatro en la que un personaje dialoga con su autor originario. De este modo, el espacio ficcional se convierte en umbral, lugar de encuentro de una reunión imposible: don Juan, a través de la obra de Morales, se reivindica y se reinventa, a la vez que manifiesta estar en desacuerdo con un determinado tipo de identidad española. Para ello, se basa en la perdurabilidad del mito de don Juan y algunas de las interpretaciones que se han hecho de él.

IX.II.-*Ardor con ardor se apaga*: el Don Juan a escena

En este breve excursus analizaremos *Ardor con ardor se apaga* de José Ricardo Morales³⁰¹ (1987: 12-68), una de las dos obras teatrales³⁰² que el autor ha calificado temáticamente como *Españoladas*. Este conjunto temático ha sido calificado por el autor como sigue:

La españolada tiene, pues, un algo de esperpento. Pero, si éste supone determinada deformación de lo español, establecida desde dentro –la imagen producida en un espejo cóncavo, como propuso el genial Don Ramón–, la españolada se debe a una deformación contraria: la que origina un espejo convexo, según nos miran desde fuera. De tal manera, si el esperpento pudiera ser la españolada para el consumo interno –propia de los que, supuestamente, están en el secreto de quiénes somos–, ésta se hace esperpéntica con sus malentendidos. [...] A este respecto, no debe olvidarse que «exagerar» supone, literalmente, «acumular tierra». Por ello, mis españoladas se ocupan a su modo, de *echar tierra* a esos temas, para contribuir a que desaparezcan de una vez. Que ese entierro lo intente un desterrado no deja de tener su miga (Morales, 1987: 8).

³⁰⁰ Esta novela revisa la llamada generación del 27 como si su desarrollo poético tuviera relación con la incapacidad de Ortega para escribir poesía.

³⁰¹ Para más información sobre Morales, remito al libro *José Ricardo Morales. De mar a mar* (Valdivia, 2014).

³⁰² La otra es *El torero por las astas* (Morales, 1987: 68 y ss.), ya anotado por otros estudiosos del dramaturgo que nos ocupa (Godoy, 2001; Valdivia, 2011: 84).

La comparación con Valle-Inclán³⁰³ implica que el esperpento es una deformación de la imagen de España desde dentro, para el público de la nación, mientras que la españolada lo es desde el exterior, para los que están fuera. Si la imagen del esperpento se realiza desde un espejo cóncavo, la de la españolada lo hace desde un espejo convexo: el efecto es semejante pero diferente en el carácter especular y, por lo tanto, en la imagen resultante. A José Ricardo Morales³⁰⁴ le ha servido su destierro para tomar distancia frente a la noción de lo español (Valdivia, 2011: 84; 2013: 187-188; 2014: 161-163) y es esta distancia, precisamente, la que permite que su teatro actúe señalando que «*lo español* no responde más que a una construcción interesada» (Valdivia, 2011: 84). Morales también indica el sentido etimológico de “exagerar” y señala la importancia de “ *echar tierra*” sobre los temas de los que se ocupan las *Españoladas*, es decir, aparentemente no se trata, como el capítulo I a propósito de Carlos Fuentes, de realizar una reescritura del canon o transformar la visión sobre el carácter de lo considerado español, el honor, el conquistador, la España de la cruz y la espada, y por ende, de la cruzada (Morales, 1987: 27):

Don Juan: Muy cierto. (Breve pausa). Padre Franco, me honrará mucho contar con usted para la misión que me encomienda el soberano. Tal vez dentro de siglos, alguien de su linaje emprenda una cruzada, y en colaboración con los moriscos y otros pueblos heréticos expulse o elimine para siempre de su comunidad a Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Machado, a Ortega y Unamuno, a don Manuel de Falla... Pero todo esto son meras especulaciones

Cruzada que, como indica Valdivia (2013: 186), Morales vivió en «su propia realidad, la de los opresores que sufrió, se basó también en el principio de la ‘cruzada’, de modo que toda la población quedara convertida a un determinado programa ideológico». Es decir, el autor se aproxima a un mito –el del don Juan– con el propósito de desmitificarlo. Como indica María José Vega³⁰⁵ a propósito de las reescrituras, incluso las escrituras en contra del canon le dan vida a ese canon: que José Ricardo Morales combata una idea determinada implica necesariamente que esa idea está asentada y, difícilmente, se podrá echar tierra sobre esto. Sin embargo, sí puede el dramaturgo mediante la burla y la ironía cuestionar estos valores y el sentido de su –al

³⁰³ Pensemos en obras como *Luces de bohemia*; *Romance de Lobos*, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* o *Divinas palabras*, por mencionar algunas de las especialmente esperpénticas de Valle-Inclán. Valdivia (2014: 74-77) ha notado las vinculaciones entre el teatro de Valle-Inclán y Morales.

³⁰⁴ Para una reconstrucción de la singladura vital del autor, me remito a Valdivia (2013: 175-79; 2014: 19-70; 164).

³⁰⁵ Cfr. Capítulo I.

menos pretendida si no lograda– implantación. Evidentemente esto tiene que ver con su propia experiencia vital de “desterrado”, una palabra que tiene mucha importancia para Morales, según se recoge en (Aznar Soler, 2010: 9): «Primero, porque destierro es palabra española y exilio es término culto. En segundo lugar, hay matices. Yo no fui voluntariamente de España, me fui desterrado, porque me costaba la vida el quedarme aquí»; y así lo advierten Godoy (2001) y Valdivia (2013: 176), quien no duda en afirmar que: «el ‘destierro’, como realidad y como espacio de ideas, conforma aquello que define, particularmente, la lengua y la cultura española». Y así es, prácticamente desde el origen, con una larga tradición de personajes y autores que han sufrido destierro³⁰⁶, esto es, la acción de arrebatarles su tierra, su hogar. Morales no hace más que visitar una figura que ha idealizado algunos de los atributos de lo español y transformar su rebeldía en una forma de combatir esa idea de lo español³⁰⁷. En este sentido, su intención vuelve a vincularse con la de Valle-Inclán (Jérez Farrán, 1989), no sólo a propósito de los espejos, sino por la distorsión de la historia, como veremos, que implica además transformar la historia en un elemento más de la ficción, para, a través de la distorsión, ofrecer una idea verdadera de la historia o del elemento ficcional tratado, en este caso, don Juan.

Ardor con ardor se apaga se abre con el autor originario de *El burlador de Sevilla*, Tirso de Molina, escribiendo en su cuarto y recibiendo la visita de don Juan (Morales, 1987: 15). Esto, como indica Godoy (2001) se vincula con toda la tradición de personajes que se enfrentan, de uno u otro modo, a sus autores. La diferencia y la novedad estriba en que de este enfrentamiento surge un texto nuevo cuyo autor es, precisamente, el personaje de la obra previa, esto es, don Juan. Y el autor de *El burlador de Sevilla*, Tirso, se convierte en personaje de *Ardor con ardor se apaga*, de modo que ambas obras, y probablemente todas las que tienen a don Juan como protagonista o

³⁰⁶ El primero de esta lista es, probablemente, el Cid, y esta lista puede continuar con las prisiones sufridas por Quevedo, Cervantes, el destierro de Moratín, Unamuno, Antonio Machado, García Lorca, Rafael Alberti y una larga lista, que también incluye la expulsión de los judíos y la de los moriscos, a la que se refiere la obra que nos ocupa, como refleja la cita de la misma que abre esta página. Parece que la idea de España tuviera vinculada la necesidad de expulsar, de un modo u otro, sus talentos.

³⁰⁷ A propósito de esto, Valdivia manifiesta que: «Don Juan demolerá los principios esencialistas sobre los que se articula ese pensamiento adoctrinador. De esta manera, Morales nos emplaza como espectadores ante la puesta en tela de juicio de conceptos históricos que han sido naturalizados, como el de “las tres culturas”» (2014: 167). La tesis de Valdivia es que don Juan, como extensión de Morales y de Tirso, e identificado con ambos, combate la idea de la noción identidad expuesta por Américo Castro –y que definió como el enfrentamiento entre las culturas cristianas, judías y árabes– y la idea de Sánchez Albornoz que vincula la idea de España con la dominación romana, anterior a la dominación musulmana (Valdivia, 2014: 168). Morales, en definitiva, escribe contra estas ideas.

personaje³⁰⁸, entran en conflicto y diálogo, a través, precisamente, de la siguiente escena:

Tirso.- (*Sorprendido. Sin volverse.*) «¿Quién eres, hombre?»
Don Juan.- (*Apartándose*) «¿Quién soy? Un hombre sin nombre.»
Palabras pertenecientes a tu obra *El burlador de Sevilla*. Jornada primera. Escena primera.
Tirso.- (*Consigo*). ¿Don Juan, ahora, tan de noche?
Don Juan.- (*Irónico*). «Estas son las horas más.»
Tirso.- Deja de recitar mis versos. ¿Crees que no los recuerdo? ¿Qué te traje hasta mi celda?
Don Juan.- Ese texto.
Tirso.- ¿El que escribo?
Don Juan.- No. El otro.
Tirso.- ¿Cuál?
Don Juan.- El del “burlador”. Aquel en que me inventaste, llamándome Don Juan. Ese que recitábamos.
Tirso.- No voy a modificarlo. Ya es pasado. Cesa de importunarme con que corrija esta escena o aquel verso. Eres tal como allí quedaste, fijo y definido para siempre. Resígnate. Ahora estoy en otra cosa. (*Alude a los papeles que escribe*) (Morales, 1987: 15).

Don Juan visita a Tirso y se hace reconocer recitando los versos de la obra. El intercambio a propósito del texto al que don Juan se refiere y que Tirso confunde con el que está realizando –incluso tiene prohibida la escritura, pues en el momento al que se refiere la obra, Tirso o el Padre Téllez³⁰⁹, según su nombre religioso, estaba desterrado (Valdivia, 2013: 181-182)– puede vincularse también con Valle-Inclán a propósito del lenguaje empleado³¹⁰. Sin embargo, lo verdaderamente trascendente del fragmento es que Tirso adivina la intención de don Juan: “modificar el texto en el que el personaje fue inventado”; a lo que se niega justificando que el texto “Ya es pasado”, algo que no es cierto. Como hemos comprobado, el texto se actualiza en cada lectura o representación –en el caso del género dramático–. Aún así, Tirso sentencia: “eres tal como allí quedaste, fijo y definido para siempre”. Evidentemente, don Juan se rebela contra esto, con todo derecho. Una vez la obra ha salido de las manos de su creador,

³⁰⁸ La estirpe del don Juan está fuertemente estudiada, sin embargo, podemos mencionar aquí toda una cadena de transmisión entre las que se incluirían *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, *Don Juan* de José Zorrilla, *Don Juan* de Torrente Ballester –novela–, la ópera don Giovanni de Mozart, la versión de don Juan que aparece en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes y probablemente muchas más. El personaje, que ha cautivado a todo tipo de públicos a través de los tiempos, se ha transformado, ha sido trasladado a diferentes géneros y su sola mención se convierte en un diálogo involuntario en la mente de cualquier lector.

³⁰⁹ El personaje es consciente de sus dos nombres y así lo declara en la obra: «Respecto al ‘nombre’ no puedo quejarme: dos tengo en vez de uno. Cuando sirvo a la Iglesia, soy fray Gabriel Téllez: en el mundo me reconocen como Tirso de Molina» (Morales, 1987: 16).

³¹⁰ Lenguaje, tiene que ser necesariamente forzado, rápido, austero o excesivo, en cualquier caso, sorprendente, constantemente tiene que transgredir la norma para convertirse también en elemento distorsionador (Jerez Farrán, 1989).

pertenece al público, el personaje se vuelve autónomo, aspecto que está demostrado por las sucesivas adaptaciones y transformaciones de la historia original: recordemos que la teoría de la transducción literaria propone que el lector descifra de manera activa la obra literaria sobre el que el autor ha perdido el control.

En las páginas siguientes, don Juan procura que Tirso experimente la anagnórisis y por ello le habla del futuro: «hasta darán tu nombre a un avión de nuestras líneas aéreas» (Morales, 1987: 16); «en el futuro centenares de calles y de plazas van a llamarse Tirso de Molina» (Morales, 1987: 16); «Hoy no eres nadie, aunque en el día de mañana seas reconocido en el mundo entero» (Morales, 1987: 17); «Fray Gabriel Téllez vive por ahora, pero ese otro, el conocido como Tirso de Molina, enmudeció para siempre. Estás prohibido» (Morales, 1987: 17). La evolución en esa página es inversa: don Juan habla primero de la gloria futura y, después, del silencio en el que ha de vivir Tirso. El hecho de que don Juan ofrezca a su autor un conocimiento del futuro, que éste desconoce, implica una asociación entre dos tiempos: el referido en la obra de teatro 1626 y el contemporáneo, que se desdobra en el tiempo de la escritura y el de la representación o recepción, pues aunque las predicciones de don Juan puedan eventualmente devenir anacrónicas no por ello resultan menos inquietantes. La justificación que don Juan ofrece de su conocimiento no podría resultar más irónica: «Cuando se es una figura tan conocida como yo, tienes asegurada la vida perdurable. De ese modo, percibo muchas cosas del futuro que tú forzosamente ignoras» (Morales, 1987: 17); es decir, la vida de don Juan como personaje –y por ende, su vida literaria– se extiende más allá de la vida de una persona puesto que don Juan vivirá en tanto en cuanto las obras que protagoniza sean recibidas por el público. Cuando don Juan informa a Tirso de la prohibición que pesa sobre su escritura a propósito de «la Junta de Reformación de costumbres» (Morales, 1987: 18), Tirso quiere saber cómo es posible que don Juan esté informado al respecto. Y don Juan ofrece una respuesta imbuida de dos razones: «Primero, porque lo sabes tú. Dado que pertenezco a tu imaginación, cuanto te pasa por la cabeza, pasa por mí» (Morales, 1987: 18); y después:

Segundo. Porque yo siempre estoy donde me tratan y soy como me piensan. Puesto que me nombraron en la Junta como un ejemplo deplorable, allí estuve presente. Aún más, soy el causante del acuerdo que adoptaron contra ti, por mi conducta licenciosa y eso que llaman mis malos ejemplos. De modo que conozco tan bien como tú por qué te silenciaron, prohibiéndote escribir teatro (Morales, 1987: 18-19).

Es decir, Tirso no puede saber, en principio, todo lo que sabe don Juan pero éste sí lo que conoce Tirso porque pertenece a su imaginación. Esta situación y esta argumentación permitirán que en el cierre de la obra, Tirso, ya como personaje de don Juan, argumente en los mismos términos para justificar su conocimiento de las intenciones de don Juan³¹¹. También merece la pena que se señale y se insista en la ironía de la obra: “yo siempre estoy donde me tratan y soy como me piensan”, puesto que, a pesar de esto, don Juan quiere crearse a sí mismo: «Ya que ahora callas, porque te impiden publicar tu pensamiento, debo hacerme a mí mismo, tal como tú sugieres. Para ello, además de rechazar la imagen falsa que diste de mí, aún tengo que ocuparme de otras cosas» (Morales, 1987: 20). Don Juan ha de volver a hacerse, volver a escribirse, pero para ello debe ocuparse primero de las españoladas: «De las españoladas. De aquellas que sufriste en carne propia, sin decidirte a denunciarlas: censura, excomuni3n, destierro, intolerancia...» (Morales, 1987: 20); una palabra a propósito de la cual Tirso se sorprende y extraña, apostillando que eso sucede en todas partes. Y don Juan, el personaje, contesta:

Es cierto que sucede, aunque nunca con tanta persistencia como aquí. ¿Te extraña el nombre de españoladas? ¿No sabes que los personajes descubrimos palabras en cada situación y luego las aprovechan los autores, acreditándolas? ¿De dónde vienen todos esos verbos que inventaste –como enduendar, retoñecer y tantos otros– sino de tus criaturas? Al igual que decimos quijotada, bufonada o machada, por exageraciones propias de quienes actúan como tales, la española es, para mí, esa violencia tremendista que practicamos reiteradamente los españoles, con saña extremada y contra nosotros mismos. Son nuestras truculencias o atrocidades, destinadas, principalmente, a ocasional la propia destrucción. Tú fuiste víctima de ellas, pero aunque no lo creas, yo también lo soy (Morales, 1987: 21).

Una vez más se subraya la independencia del personaje respecto de sus creadores y, de hecho, don Juan achaca la invención de vocablos de Tirso a sus personajes. Después, realiza una definición del concepto “españolada”, que han sufrido

³¹¹ «La Estatua Segunda.- Si en tu opinión los personajes viven aunque el autor perezca, como me convertiste en personaje tuyo, conozco qué te ocurrirá dentro de algunos siglos...

Don Juan.- ¿Tú crees que por entonces no existiré?

La Estatua Segunda.- (*Sin responderle.*) Dame un poco de vino, ¿quieres? (*Le sirve Don Juan.*) Y bebamos. Con él olvidarás tus prohibiciones.

Don Juan.- Incluso la de beber vino...

La Estatua Segunda.- Eso es. (*Sirve vino a Don Juan. Alzan las copas.*) ¡Por el gran éxito de tu programa! (*Beben.*) Aunque el éxito, como suele ocurrir, concluirá destruyéndote. Porque con la reforma de las costumbres que implantaste y con la libertad entre los sexos que vendrá, desaparecerán definitivamente los donjuanes. No serán necesarios. Cuando salga tu obra, parecerás una reliquia del pasado: estarás muerto» (Morales, 1987: 63-64). La Estatua Segunda es Tirso y esta vez es él quien predice el futuro de don Juan, al haberse convertido en uno de sus personajes.

tanto Tirso, como él, como el propio Morales (Valdivia, 2013: 188). Don Juan dice haber representado una españolada: «represento la españolada del desenfreno y de la constante humillación de la mujer» (Morales, 1987: 21); por lo tanto, el mito del don Juan es en sí una españolada, y esto es lo que quiere reparar recuperando su naturaleza:

Don Juan.- Un morisco acosado viene a oponerse a quienes le despojaron de lo suyo. Así me represento y ése soy. Tú sabes que mi ley permite poseer a cuantas mujeres deseemos, siempre que pertenezcan a otro credo y sean botín de guerra. ¿De dónde viene mi afán de disfrutar de todas las cristianas, sino de la sucia guerra que nos hacéis los cristianos? Por ello, a vuestra españolada de la persecución y de la intransigencia, sabré oponer la mía..., que es idéntica. Porque España es una suma de intolerancias, todas incompatibles entre sí, en las que se asoman siempre determinados rasgos religiosos. (*Breve pausa*) Si algunos de los míos mantuvieron el harén consigo, guardándolo en casa, yo lo tendré fuera, entre las cristianas. ¿No soy tu verdadero personaje? Ya que vuestros señores luchan por el honor y el honor lo sitúan, habitualmente, en sus mujeres, no burlaré a todas las vuestras, como hizo tu Don Juan, sino a las principales, a las nobles, las únicas que gozan del privilegio del honor. Para empezar, iré a buscarlas en el lugar más escogido, allá en Almagro, cuna de vuestra Orden de Calatrava, nacida para combatir mi fe. (*Breve pausa*) Porque te representas en tus piezas dramáticas, como acabo de ver, yo haré lo mismo en ésta, sin tu sabiduría, desde luego, pero con mi verdad. Y si me dieras una mano caritativa y tolerante –que tú lo eres–, para iniciarme en este menester del dramaturgo, te lo agradeceré (Morales, 1987: 21-22).

Será, pues, un morisco y no un caballero cristiano: así justifica su afán de conquistar mujeres, una detrás de otra, pero en lugar de conquistar a cualquier mujer, sólo perseguirá a las nobles, las que tienen honor –esto ataca la idea del honor de lo español como identidad nacional, transformándolo en un privilegio de clase–. Y después sigue el argumento que tendrá el resto de la obra: don Juan en Almagro. Por último, le pide ayuda a Tirso para realizar la escritura de la obra, y éste acepta preguntando a don Juan: «¿Qué oficio desempeñarás en esa obra?», a lo que contesta, una vez más, con fina ironía: «Ninguno. ¿Qué oficio he de tener, si represento a un caballero? Un caballero que trabaja es un ejemplo pernicioso» (Morales, 1987: 22).

La obra sigue, pues, el plan anunciado, en el que cabe destacar la presencia del padre Franco, en otro juego etimológico de fuerte contenido irónico³¹² que tanto Godoy

³¹² Que se fundamenta en las siguientes citas: «El Padre Franco.- La fe es ciega, hijo mío, pero da lucidez. Me consuela saber que mis queridos feligreses mantienen con gran lucidez toda la ceguera necesaria para creer en nuestro Conde Duque, en Don Felipe IV e incluso en mi modesta persona» (Morales, 1987: 25) y:

«Don Juan.- Sin duda. Es admirable cómo nuestra comunidad excluye, porque sí, a muchos de sus hijos más preclaros.

(2001) como Valdivia (2013: 189-190) han percibido. De este modo, Morales consigue que haya continuidad entre el padre Franco y el dictador, de modo que el sufrimiento de las “españoladas”, tal como las ha definido don Juan, no sea cosa de una época, sino una constante que resumen, mejor que cualquier otro comentario, las siguientes palabras: «Es admirable cómo nuestra comunidad excluye, porque sí, a muchos de sus hijos más preclaros» (Morales, 1987: 27).

Merece la pena comentar que Tirso se inmiscuye en la obra para quejarse del nombre del asistente de don Juan, Celestino:

Don Juan.- En cuanto me esfumé de casa de Don Gonzalo, fui a visitar de nuevo a Tirso. Estaba indignado. Me dijo que esta historia no tiene pies ni cabeza. Tan irritado se encontraba que amenazó con abandonarme para siempre. Además, me censuró tu nombre de Celestino, pues supondrán que tú me procuras mujeres, aunque Don Juan no necesita mediadores, pues las consigue solo. «Don Juan es la inmediatez misma», me dijo. «Es la acción en persona. Mientras que tú apareces muy poco en la obra.» Tuve que recordarle que no creo en los divos, que no soy ningún pavo real y que me guían propósitos distintos de los que tuvo su Don Juan. Además insistió en que no debemos vestir a la morisca. «Parecería demasiado trivial – concluyó veros con esa indumentaria, sentados en el suelo, sobre esterilla o almohadones, para comer con las manos cuzcuz y carne de cordero» (Morales, 1987: 40-41).

Es decir, el autor originario no está de acuerdo con don Juan, el creador de la segunda ficción. Esta escenificación es fruto del diálogo de los textos, de la confrontación de sus respectivos mundos posibles. Para colmo, ante la queja de Tirso, don Juan y Celestino comen exactamente en la manera en la que Tirso se había quejado y don Juan ha descrito al final de la cita precedente. El carácter irónico se remarca cuando una serie de Comendadores de la Orden de Calatrava entra en escena de manera consecutiva en donde se repiten, con el mismo patrón, los mismos acontecimientos³¹³

Don Gonzalo.- De esa manera podemos demostrar que no son nada y que se puede prescindir de ellos sin perder absolutamente nada. Como suele decirse, en este mundo nadie es insustituible.

Don Juan.- Muy cierto. (*Breve pausa.*) Padre Franco, me honrará mucho contar con usted para la misión que me encomienda el soberano. Tal vez dentro de siglos, alguien de su linaje emprenda una cruzada, y en colaboración con los moriscos y otros pueblos heréticos expulse o elimine para siempre de su comunidad a Juan Ramón Jiménez, García Lorca y Machado, a Ortega y Unamuno, a don Manuel de Falla... Pero todo esto son meras especulaciones.

El Padre Franco.- ¿De qué habla, Don Juan? Me intrigan esos nombres.

Don Juan.- Inventaba un oscuro porvenir. Si es que no repasaban mentalmente su acreditada hoja de servicios...» (Morales, 1987: 27).

³¹³ «Don Juan.- Abrevie, abrevie que el público conoce la escena y ésta es idéntica a la anterior. Mis argumentos son que al ir vestido de morisco le obligaré a luchar con más coraje, porque soy su enemigo. Usted rechazará mi alfanje, por considerarlo un arma innoble, entonces tomaré la espada –lo hace y arroja lejos el alfanje– y después de un diálogo organizado musicalmente, como una fuga a dos voces,

(Morales, 1987: 43-44) y que culmina Tirso haciéndose pasar por otro comendador (Morales, 1987: 44). A esto hay que añadir que, mientras don Juan trata de enseñar las costumbres a las mujeres de la localidad, hace exactamente lo contrario de lo que predica, tal como ha notado Godoy (2001).

En la conclusión de la obra, como ya se ha indicado, vuelve a aparecer Tirso disfrazado de Segunda Estatua, y, por tanto, de uno de los comendadores agraviados. De hecho, don Juan indica que: «a diferencia de tu obra, *El burlador de Sevilla*, en que el Comendador me da la mano para fulminarme, aquí la solución será muy otra» (Morales, 1987: 63). Las referencias a la obra original serán constantes hasta el cierre de la obra, según indica don Juan: «Hace un instante me dijiste que Don Juan está muerto. ¿Hasta cuándo confundirás tu obra con la mía?» (Morales, 1987: 64), y certifica la discusión de ambos personajes en la que claman por la autoría del texto. Cuando parece que el final será semejante a aquel que configura *El burlador de Sevilla*, don Juan se rebela por última vez:

Don Juan.- No lo creas. Mi ardor no va a extinguirse aquí. Vendrá conmigo siempre: toda la eternidad. ¿Acaso los moriscos no conseguimos nuestro paraíso al caer en la lucha contra los que profesan otra fe? Dame la mano. Moriré muy a gusto, pues me espera el disfrute de los goces perpetuos. Lo siento mucho, Tirso, pero te equivocaste. Tu eternidad frente a la mía. Esta vez gano yo. (*A Doña Ana, Doña Elvira y Doña Isabel.*) En ese paraíso deseado he de encontraros a las tres, aunque con otros nombres, desde luego: Axa y Fátima y Marién... Allí tendréis mi mano. (*Breve pausa.*) Tirso, discúlpame. En vez de ir al infierno subo al cielo. ¿Qué le vamos a hacer? Al fin el engañado fuiste tú. Pero no me reproches mis astucias, pues pertenecen plenamente al personaje. Por algo a tu Don Juan lo definiste como el burlador... (Morales, 1987: 65-66).

Al haberse declarado de otra fe, no es condenado: confronta la eternidad cristiana al musulmana, da otros nombres a las mujeres, el de tres huríes y va al cielo, justificando su astucia en la del burlador de Tirso. Se produce, por lo tanto, una reivindicación de una España diferente, la de las tres culturas, tal como indica Valdivia (2013).

En relación a los mundos posibles y la teoría de la transducción literaria, *Ardor con ardor se apaga* se configura como un texto que se confronta constantemente al

cruzaremos nuestros aceros, para iniciar el duelo» (Morales, 1987: 43-44). La recurrencia de la acción hace que esta se trivialice y burocratice tanto para el público como para el propio don Juan. Frente a esto, cada comendador entra con la misma sorpresa como si no fueran individuos sino máquinas o arquetipos y tal parece ser la intención del autor al construir la escena.

texto original de Tirso de Molina y a aquellos que han seguido su tradición, como el de José Zorrilla. Ofrece una idea de la identidad española diferente, tal como hacen otros autores como Juan Goytisolo en *Reivindicación del conde don Julián* a propósito de la identidad española o en *Paisajes después de la batalla* respecto a la identidad francesa. El modelo de mundo de la obra de Tirso se convierte en referente para ser subvertido y el modelo de mundo de José Ricardo Morales no podría configurarse sin la confrontación: tan es así que este combate se representa y escenifica en el texto en la figura de dos autores-personajes: Tirso frente a don Juan, como si en un espejo se reflejaran. Probablemente la verosimilitud aquí sea un carácter secundario: importa la confrontación, el diálogo, la respuesta, y José Ricardo Morales le da voz incluso al autor precursor. Se trata de un ejemplo perfecto de la reescritura de un texto previo con marcado carácter ideológico: deshacer una determinada idea de España que impone una interpretación rígida y monológica; y esto se logra precisamente a través de hacer dialogar y convivir diferentes versiones, diferentes finales de la obra canónica.

Conclusiones

Hemos indicado en la introducción que el objetivo del trabajo de investigación era doble: en primer lugar, en la tesis se ha perseguido investigar y profundizar en la teoría de la transducción literaria de Doležel (1997; 1999; 2002); en segundo lugar, hemos buscado las relaciones de interdependencia que las obras literarias de la tradición española e hispanoamericana pertenecientes al corpus establecen con otros textos literarios y, en ocasiones, con otras formas de arte.

Creemos que estos dos grandes objetivos han sido alcanzados. En el capítulo I del trabajo tratamos de dar un paso atrás respecto de la teoría de la transducción literaria e investigar el proceso argumentativo que lleva a su enunciación: de este modo, reivindicamos el papel de la Escuela de Praga (Steiner, 1982b) más allá del papel anecdótico que generalmente se le ha otorgado a camino entre el formalismo ruso y el estructuralismo francés. A esto, le sigue la enunciación de la teoría de la transducción literaria, que parte de tres principios fundamentales: la distancia variable entre emisor y receptor (Doležel, 2002: 200; Segre, 1973: 73 y ss.) que permite la comunicación *in absentia* del emisor frente al esquema tradicional de la comunicación ordinaria; la comunicación literaria trasciende constantemente los actos comunicativos individuales y entra dentro de complejas cadenas de transmisión (Doležel, 1997: 230; 2002: 199); la obra no es un objeto fijado, sino que está sujeto a interpretaciones, por lo que en la obra conviven dos horizontes interpretativos: el que se realiza en cada lectura y el que, digamos, se mantiene a la espera de una nueva interpretación (Doležel, 1997: 231; 2002: 201), lo que condiciona la recepción e interpretación de la obra de arte es la fertilidad del texto: a mayor fertilidad, más recepciones, reelaboraciones e interpretaciones. Esta última característica justifica también que unas obras sean leídas a través de distintas generaciones y otras sean abandonadas o dejen de ser leídas. De este modo, Doležel propone una serie de aplicaciones para la teoría de la transducción literaria que van desde la tradición literaria a la crítica literaria, la traducción, la transferencia intercultural y muchas otras (Doležel, 2002: 202; 1997: 231-232). Hemos intentado, a lo largo del trabajo, dar cuenta de las diversas aplicaciones que Doležel propone para la teoría de la transducción literaria: de este modo, en el capítulo I estudiamos *Terra Nostra* (Fuentes, 1985) como ejemplo de tradición literaria y transferencia intercultural; en el capítulo II estudiamos *Numancia* de Rafael Alberti (1975) como ejemplo de adaptación literaria y su *Paráfrasis de la Soledad III* (1981)

como ejemplo de compleción de una obra inconclusa –Góngora no escribió más que dos *Soledades* aunque planificó cuatro–, vinculándolo con las investigaciones de Harold Bloom (2009) a pesar de que estas fueran explicadas en el capítulo IV; en el capítulo III reflexionamos desde Platón (2006) hasta Quevedo (1995) pasando por la *Égloga III* de Garcilaso (2001) a propósito de las características especiales de la comunicación literaria desde la perspectiva de los textos literarios. También, en este capítulo III vimos ejemplos de transducciones intersemióticas –que cambian el canal de la comunicación– a propósito de los tapices que el poeta Garcilaso describe en los versos de la *Égloga III*. En el capítulo IV, nos centramos en transducciones architextuales –acoplando la terminología de Genette– en las transformaciones que sufre el haiku en su transposición a otra cultura, y el caso de *La bella durmiente* como hipertexto en los relatos de Zaldua (2005) y Monzó (2005), así como el estudio de la metaficción como transducción interna en *Continuidad de los parques* de Cortázar (2007). En el capítulo V, en cambio, estudiamos la lectura de Cernuda por parte de Brines (2006) como una proyección para interpretar su propia obra con el contexto tanto de la teoría de la transducción literaria como de la ansiedad de la influencia de Bloom (2009). Además, realizamos una crítica a la crítica de *El otro* de Unamuno (1969), en un estudio de crítica literaria –otro uso señalado por Doležel para la teoría de la transducción literaria–. En el capítulo VI realizamos un estudio de la semiótica como teoría del desplazamiento del signo a través de Beuchot (2004), Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2011b; 2012) y Barthes (2009b), vinculando la semiótica a la teoría de la transducción literaria y a lo que hemos llamado, aprovechando la terminología de Jakobson (1975) sobre la traducción, transducción intersemiótica, en la forma del ciclo poético *Bronwyn* de Cirlot (2001) y el experimento narrativo *Fantomas* de Cortázar (1975), donde algunos elementos están tomados de obras artísticas no literarias. Analizamos el desarrollo de una cadena de transmisión a través del estudio del matrimonio de conveniencia en Cervantes (1989; 1998), Moratín (2002) y García Lorca (1985) en el capítulo VII, es decir, la manera en que varios autores realizan un tema literario determinado y vimos cómo texto estaba condicionado por la ideología del autor y el género empleado. También esbozamos una reflexión a propósito del fin de la cadena de transmisión en el matrimonio de conveniencia en base al desinterés en la temática por parte de la sociedad actual, aunque en el capítulo VIII desarrollamos más la idea del fin de una cadena de transmisión a través de un comentario breve a propósito de *Fahrenheit 451* de Bradbury (2007) y su postfacio. En este capítulo explicamos la transducción rizomática como un medio para evitar caer en

el error de acudir al texto original como precursor, una huida hacia el origen constante que podría no terminar nunca. Nos centramos en diferentes textos de Borges (1997; 2003; 2005a; 2005b; 2006; 2008a; 2008b) con el objeto de explicar la influencia que un texto –y su autor– pueden ejercer en sus precursores y otras consideraciones de carácter crítico. Con esto, intentamos romper la unidireccionalidad de la influencia y los estudios sobre el origen. Por último, en el capítulo IX, estudiamos las transducciones de los mundos posibles a partir de las investigaciones de Doležel (1999; 2010), Albaladejo (1986; 1992) y Rodríguez Pequeño (2008) en *Dafne y ensueños* de Torrente Ballester (1998a), en la que realizamos una pequeña reflexión sobre la autobiografía y la entrada en mundos ficcionales y fantásticos desde la lectura y la escritura; aunque también comentamos brevemente otras obras del mismo autor (Torrente Ballester, 1993; 1998b; 1998c; 1999; 2003). A continuación, explicamos el conflicto en *Españoladas* de José Ricardo Morales (1987), a partir fundamentalmente de los estudios de Godoy (2001) y Valdivia (2011; 2013; 2014), en cuanto a la idea de lo español o la identidad española en la forma de un don Juan reivindicativo que comparte escenario con su creador –Tirso de Molina–, algo que es más que una reescritura puesto que supone ficcionalizar y tematizar el diálogo presente en las obras literarias.

Los estudios prácticos se corresponden con las propuestas de Doležel de aplicación de la teoría de la transducción literaria, pero, en muchos aspectos, creemos que los estudios realizados y las obras comentadas han servido para extender y ejemplificar la teoría, como indicábamos a propósito de la estructura en zigzag del trabajo en la introducción: cada ejercicio práctico ha completado la parte teórica y ha servido para llevar la reflexión más allá.

A nivel teórico, hemos vinculado la teoría de la transducción literaria con los conceptos de “contraescritura” y “lectura en contrapunto” de Vega (2003) y con la idea de lo Barroco y la contraconquista de Fuentes (1969; 1990; 2011: 41) y Lima (2005) en el capítulo I. En el capítulo II, gracias a las aportaciones de Albaladejo (1998): sus referencias a Betti (1975), Alonso (1976) y la noción desarrollada por él del intérprete-mediador, la figura del autor que cumple la doble función de recepción y producción, o transformación del texto que recibe y transmisión de un segundo texto que guarda una relación de semejanza y alteridad con respecto del primero. También Albaladejo (1998) describe los diferentes tipos de texto resultantes de la actividad del intérprete-mediador, en función de la mayor cercanía o lejanía del texto resultado. El capítulo III ha servido

para analizar y reflexionar sobre la percepción de los autores –Platón, Garcilaso y Quevedo– respecto de los textos.

En cuanto a los capítulos pertenecientes al bloque II, han servido para manifestar la cercanía de la teoría de la transducción literaria con otras aproximaciones teóricas al fenómeno de la obra como espacio para el diálogo entre autores, receptores y textos. De este modo, en el capítulo IV vinculamos la teoría de la transducción literaria con la transtextualidad de Genette (1989), la intertextualidad de Kristeva (2010), así como con el concepto de interdiscursividad de Gómez-Moriana a través de Albaladejo (2014), que reflexiona sobre esto en otros lugares (Albaladejo, 2009; 2011a; 2011b; 2012). La interdiscursividad aporta a la intertextualidad un mayor dinamismo, puesto que puede ocuparse de las incorporaciones de discursos orales al texto escrito, sin embargo, sin haber realizado ningún estudio al respecto, era obligado mencionarlo para futuras investigaciones. Hemos adoptado la terminología propuesta por Genette para hablar de las relaciones que pueden establecerse entre diferentes textos. Las relaciones entre la transtextualidad, la intertextualidad y la ansiedad de la influencia de Bloom (2009) han sido advertidas por Chavarría Vargas (2011), Cuesta Abad (1997) o el propio Albaladejo (1998) –quien, además, vinculaba estos conceptos con la teoría de la transducción literaria– y Doležel (1999: 281). Por ello, el capítulo VI está dedicado a la ansiedad de la influencia de Bloom (2009) aunque se traten brevemente otros textos del autor (Bloom, 2005; 2011). De este modo, el concepto *misreading* se vincula con el intérprete-mediador o la lectura en contrapunto, y, con la misma idea que ha servido para el desarrollo de todo el trabajo –hacer converger las diferentes teorías de la obra dialógica hacia la teoría de la transducción literaria–, intentamos incorporar la terminología de Bloom, así como comparar la defensa del canon que realiza Bloom en todos sus textos con la idea de la teoría de la transducción literaria de que los textos literarios fértiles continúan siendo leídos, interpretados y transducidos.

Si en el capítulo IV trabajamos las relaciones que pueden establecerse entre los textos, y en el capítulo V aquellas que pueden predicarse de sus autores, en el capítulo VI nos centramos en aquellas transducciones que conllevan una transformación del canal de la comunicación, es decir, las transducciones intersemióticas. Para ello, acudimos a los textos de Beuchot (2004), Barthes (2009b), Saussure (2009) y Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2011b; 2012; 2013). A través de las investigaciones de estos autores estudiamos el desplazamiento del signo que supone la escritura, que podría

entenderse metafóricamente –otro desplazamiento del lenguaje– como la sombra de una sombra. Al realizar ejercicios de hipotiposis o écfrasis, la imagen es sustituida por la palabra, y, lo que es más, en todos los casos de transducción, la palabra sustituye a la palabra, provocando un desplazamiento infinito que encuentra sentido en los conceptos de “semiosis ilimitada” y “Enciclopedia Máxima”. La clave del bloque II ha sido estudiar los caminos a través de los cuales se produce la transducción, tal y como indica su título: y estos pueden estudiarse a través de las relaciones establecidas entre textos – capítulo IV–, entre autores –capítulo V– y entre diferentes formas de arte –capítulo VI–. Por último, en el bloque III, hemos querido dar cuenta de las relaciones de contacto de la obra literaria, explicitar el diálogo en la obra literaria. De esta manera, el capítulo VII está compuesto por el estudio de una cadena de transmisión (Doležel, 1997: 230) –el matrimonio de conveniencia– en la forma de los autores ya mencionados. De todas formas, en este capítulo se recopila gran parte del trabajo realizado a lo largo de la investigación. No es, por lo tanto, un capítulo especialmente teórico y quizás habría que haber profundizado más en la formación, difusión y fin de las cadenas de transmisión. El contorno teórico de este capítulo se difumina con el del siguiente, el capítulo VIII, en el que se aborda, desde la lecturas realizada a Bradbury (2007), Blanchot (2005) y Kafka (2005), el acontecimiento de la interpretación literaria como riesgo, haciendo una lectura metafórica del enfrentamiento entre Ulises y las sirenas. El único fin posible para la literatura es que la lectura deje de producirse. A continuación, explicamos la transducción rizomática a partir de la teoría de la transducción literaria y el rizoma de Deleuze y Guattari (2008), junto con referencias a Todorov (2005), Bloom (2009) y Voloshinov (1992). La finalidad de todo esto es confirmar el texto como lugar de encuentro y diálogo a través de los tiempos, y garantizar, a la vez, un acercamiento a los textos que evite caer en el error ontogenético, es decir, la huida hacia el origen. Las relaciones que establecen textos y autores son performativas: una lectura de una obra del presente puede modificar nuestras percepciones de obras literarias del pasado. Para ejemplificar esto, acudimos a Borges (1997; 2003; 2005a; 2005b; 2005c; 2006; 2008a; 2008b), un autor que ha estado presente a lo largo de todo el trabajo de una u otra manera.

Por último, en el capítulo IX, relacionamos la teoría de la transducción literaria desarrollada por Doležel (1999; 2010) en el ámbito de la teoría de los mundos posibles con la teoría de los mundos posibles de Albaladejo (1986; 1992; Rodríguez Pequeño,

2008). La idea original de este capítulo era comprobar como un mundo ficcional se inserta en otro, puesto que en la mente de un lector cuando dos obras compartan universo ficcional, alguno de los personajes, o, incluso, una obra en la que se realice la lectura de otra obra, se produce transducción literaria, esto es, transformación con transferencia. Creemos que las teorías de Doležel y Albaladejo son complementarias, puesto que en muchos casos comparten fuentes, aunque pueden resultar divergentes en alguno de sus hallazgos, lo que demuestra la riqueza de la teoría de la literatura. De este modo, hemos alcanzado el objetivo de contextualizar y poner la teoría de la transducción literaria en relación con otras teorías literarias del siglo XX, esencialmente aquellas que se ocupan de las relaciones interoperísticas, como hemos visto.

Creemos que la estructura en tres bloques de la tesis ha sido un acierto en lo relativo a la organización de los discursos. Una de las virtudes del trabajo es su disposición: la estructura en tres bloques de la tesis ha respondido a la naturaleza del objeto de estudio. Esto ha permitido realizar excursos y reflexiones de diversa índole sin perder la unidad y sin perder de vista la teoría de la transducción literaria. De este modo, el bloque I ha servido para explicar la teoría de la transducción literaria de Doležel; el bloque II ha dado cuenta de los caminos a través de los cuales puede producirse la transducción literaria; y el bloque III para dar cuenta, explícitamente, del diálogo de la literatura. A su vez, la estructuración de cada bloque en tres capítulos, con su reflexión teórica y casos prácticos particulares, ha tenido aspectos positivos y negativos. Entre los aspectos positivos podemos destacar la diversidad y amplitud de miras de los estudios realizados, esto es, a lo largo del trabajo hemos podido atender a textos narrativos, líricos y dramáticos. Sin embargo, a pesar de que pretendíamos estudiar textos de diferentes épocas, lo cierto es que, inevitablemente, han sido mayoría los textos vinculados con el siglo XX, aunque también hemos comentado textos de otros momentos. La teoría de la transducción literaria, debido a su amplio campo de acción, puede dar cuenta de las relaciones interoperísticas de cualquier momento histórico, más teniendo en cuenta que los textos literarios –y todos los demás también– se actualizan en cada recepción. La única condición verdaderamente necesaria para que la transducción entre en funcionamiento es que haya lecturas que produzcan textos. También habría que señalar que cada uno de los excursos y reflexiones que componen el trabajo habría bastado por sí mismo, tratado con la profundidad suficiente, para realizar un estudio mucho más amplio, por lo que en ocasiones puede parecer que no se

profundiza demasiado o que se podría haber llegado más allá. Sin embargo, contra esto pueden alzarse varios motivos: no buscábamos ofrecer una explicación –lectura que por lo demás no sería posible, debido a la naturaleza del texto literario, siempre dispuesto a nuevas interpretaciones– completa o absoluta, sino buscar aspectos concretos de relaciones interoperísticas que sirvieran para ilustrar cada una de las explicaciones teóricas. También cabe mencionar que el número de ejemplos está relacionado con el de posibles aplicaciones de la teoría de la transducción literaria tal como la hemos interpretado. Y en este punto sí habría sido posible realizar un número aún mayor de excursos, puesto que no hemos trabajado ningún ejemplo relativo a la traducción interlingüística y, de hecho, este debería ser uno de los caminos por los que transcurrieran próximas investigaciones.

En cuanto a las nuevas investigaciones, la teoría de la transducción literaria, junto al aparato crítico con la que la hemos relacionado, puede dar cuenta de las más diversas relaciones interoperísticas. La mixtura, el mestizaje, la mezcla de textos, elementos, géneros y soportes hacen indispensable una mirada sobre el texto que no se limite al texto, sino que busque, encuentre y explique todas las relaciones que se hayan presentes en él. Steiner define al crítico, o más bien a los intelectuales, con la lapidaria frase que indica “Somos los que han llegado tarde”. Esta identificación implica que algo se ha perdido, como en el verso de Manrique en el que “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Esto es cuestionable y debatible; sin embargo el sentido del texto literario está por realizarse, a la espera, siempre mira hacia el futuro. Debemos acoplar la mirada del mismo modo que se adaptan las lecturas para no cometer una anacronía. En este sentido, avanzamos hacia una época en la que la mezcla de lenguajes es una realidad: una producción literaria o cinematográfica puede convertirse en elemento para la constitución de un videojuego; o a la inversa; además de las conocidas relaciones entre la literatura y otras artes. Cada vez más, los nuevos soportes digitales convertirán la lectura en una actividad más interactiva –o, más bien, serán interactiva de una manera más evidente si cabe–. La teoría de la literatura debe estar capacitada para dar cuenta de esta nueva realidad. Y la teoría de la transducción literaria, tal y como aquí ha sido descrita y trabajada, ofrece un modelo perfecto para el análisis de estos acontecimientos.

Conclusions

In the introduction, it was pointed out that this thesis has a two-fold objective: firstly, it aimed at researching and delving into Doležel's theory of literary transduction (1997; 1999; 2002); secondly, we have searched for interdependency relationships that literary works from Spanish and Latin-American tradition, traced in the corpus, establish between themselves and, occasionally, with other forms of art.

We believe these two main objectives have been reached. In chapter I, we attempted to take a step down regarding the theory of literary transduction and research into the argumentative process that carries out its enunciation: thus, we defend the role of the School of Prague (Steiner, 1982b) beyond the incidental role that has been generally given to it, half way between Russian formalism and French structuralism. This is followed by the enunciation of the theory of literary transduction, which is based on three fundamental principles: the variable distance between the sender and the receiver (Doležel, 2002: 200; Segre, 1973: 73 y ss.), which allows communication to take place with sender *in absentia*, opposite to the traditional scheme of ordinary communication; literary communication constantly transcends individual speech acts and goes into complex chain of transmission (Doležel, 1997: 231; 2002: 201); the literary work is not a fixed object, but rather it is restrained by interpretations, for this reason, two interpretative horizons coexist: the one in which each reading takes place, and the one which is waiting for a new interpretation (Doležel, 1997: 231; 2002: 201); literary works' reception and interpretation is determined by the fertility of the text: the more fertility, the more receptions, reworks, and interpretations they get. This last feature justifies also the fact that some works are read through different generations of people, while others ceased to be read. Thus, Doležel suggests a list of possible purposes for the theory of literary transduction, from literary tradition to literary criticism, translating, intercultural transferences and many others (Doležel, 2002: 202; 1997: 231-232). Through this work, we have tried to account for the diverse applications that Doležel proposed to the theory of literary transduction: thus, *Terra Nostra* (Fuentes) has been studied as an example of literary tradition and intercultural transference; in chapter II we have considered *Numancia* by Alberti (1975) as an example of literary adaptation and its *Paráfrasis de la Soledad III* (1981) as an example of completing an unfinished work –Góngora did not write more than two *Soledades* albeit he planned four–, linking the study with the investigations undertaken by Bloom

(2009), despite the fact that these were explained in chapter IV; in chapter III we think over from Plato (2006) to Quevedo (1995) via Garcilaso (2001), concerning special characteristics of literary communication from the point of view of literary texts. We have also studied in chapter III examples of intersemiotic transduction –which are those where the channel of communication is transformed, along with others transformations– concerning Garcilaso’s description of several tapestries in *Égloga III*. In chapter IV, we focus on archi-textual transductions –taking Genette’s terminology in consideration–, especially in the transformations that haiku suffers in its transposition from Japanese culture to Spanish culture. We also study the case of *La bella durmiente* as hypertext in the short stories made by Zaldua (2005) and Monzó (2005), as well as the study of metafiction as intern transduction in *Continuidad de los parques* by Cortázar (2007). Meanwhile, in chapter V, we pay attention to Brines (2006) as a reader of Cernuda in order to find the key of Brines own works in his readings of Cernuda. We try to exemplify with this both the anxiety of influence –Bloom (2009)– and the theory of literary transduction. Furthermore, a critic to the critic of Unamuno’s *El otro* (1969) is carried out, another use pointed out by Doležel in his enunciation of the theory of literary transduction. In chapter VI, we deal with semiotics and semiology as a discipline characterized by the study of the theory of displacement of the linguistic sign, through Beuchot (2004), Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2011b; 2012) and Barthes (2009b), relating semiotics to the theory of literary transduction; and paying attention to what we have called, taking advantage of Jakobson’s terminology (1975) about translation, intersemiotic transduction in two different studies: the poetic cycle entitled *Bronwyn* by Cirlot (2001) and Cortázar’s narrative experimentation in *Fantomas* (1975), in which some elements are taken from non-literary works of art. We analyse then the development of a chain of transmission in the study of the topic called marriage of convenience –which involves an elderly man marrying a young woman, almost a child– in Cervantes (1989; 1998), Moratín (2002) and García Lorca (1985) in chapter VIII, in other words, the mode or manner in which several authors write about a same topic, and we realise that this was determined by the author’s ideology and the genre used. In addition, we sketched a reflection on purpose the end of the marriage of convenience chain of transmission, due to a certain lack of interest in modern society about this topic, although in chapter VII we develop more the idea of the end of a chain of transmission through a brief commentary about *Fahrenheit 451* by Bradbury (2007) and its afterword. In this chapter, we explain rhizomatic transduction –combining Deleuze

and Guattari (2008) with Doležel– as a mean to avoid falling in the mistake of looking for the original text as a forerunner, a constant getaway that could never end. We focus on different short stories made by Borges (1997; 2003; 2005a; 2005b; 2006; 2008a; 2008b) aiming to explain the influence that a text –and its author– can exercise upon its forerunners and other considerations of critical issues. Along with this, we try to break unidirectional influence and studies about the origin. Finally, in chapter IX, a study of the possible worlds’ transduction is carried out, from Doležel (1999; 2010), Albaladejo (1986; 1992) and Rodríguez Pequeño’s research (2008), in *Dafne y ensueños* (Torrente Ballester, 1998a), in which we are obliged to reflect on autobiography and the entrance in fictional and fantastic worlds through literary readings and writings. We also comment briefly another novels made by Torrente Ballester (1993; 1998b; 1998c; 1999; 2003). Then, we explain the conflict in “*Ardor con ardor se apaga*” by Morales (1987), supported by Godoy (2001) and Valdivia (2011; 2013; 2014), referring to the idea of Spanish identity, taking place in the work as a claiming Don Juan who shares the stage with Tirso de Molina –its original author–. This is more than a new version of the play, more than a rewriting, due to the fact that the dialogue between different works of art is fictionalised and showed as evident.

These research studies are related to Doležel’s proposals about the uses of the theory of literary transduction. But, in several aspects, we believe that the research undertaken and the works commented have served the purpose of extending and amplifying the theory, as well as we pointed out about the *zigzag* structure in the introduction, each case-study has completed a theoretical purpose, and it has served to take the reflection beyond.

On a theoretical level, we have related the theory of literary transduction to Vega’s concepts called “contraescritura” and “lectura en contrapunto” (2003), and with the idea of Baroque and “contraconquista” in Fuentes (1969; 1990; 2011) and Lima (2005) in chapter I. In chapter II, we pay attention to the contributions of Albaladejo (1998): his references to Betti (1975), Alonso (1976) and the notion developed by himself called interpreter-mediator, which possesses the double function of receiver and producer, or transforms the text that receives and transmits a second text which keeps a relation of resemblance and otherness with the first text. Albaladejo (1998) also describes different types of text resulting of interpreter-mediator’s activity, depending on the closeness or remoteness of the second text in relation to the first text. Chapter III

has served the purpose of analysing and reflecting on author's perceptions –Plato, Garcilaso and Quevedo– of the texts.

Regarding part II, those chapters have served the purpose of stating the closeness between theory of literary transduction and other theoretical approaches to the literary work as the space for the dialogue between authors, receivers and texts. Thus, in chapter IV we link the theory of literary transduction to Genette's transtextuality (1989), Kirsteva's intertextuality (2010), as well as Gómez-Moriana's concept of "interdiscursivité" through Albaladejo (2014), who reflected on this subject in other studies (2009; 2011a; 2011b; 2012). "Interdiscursivité" provides intertextuality with a greater dynamism, since it can draw attention to the inclusion of oral text into writing texts, and, despite the fact that we did not make any study about these relationships, it was obliged to refer to it for future researches. We have taken into consideration Genette's terminology for relating different texts. Relationships between transtextuality, intertextuality and the anxiety of influence have been noticed by Chavarría Vargas (2011), Cuesta Abad (1997), Albaladejo (1998) –who, besides this, relates those ideas to the theory of literary transduction– and Doležel (1999). Therefore, chapter VI is devoted to Bloom's anxiety of influence (2009), although we refer to some of his critical works (Bloom, 2005; 2011). Thus, the concept *misreading* is related to interpreter-mediator or "lectura en contrapunto" and, along with the idea that has been the purpose of the thesis –to meet and converge different dialogical theories of the work of art towards the theory of literary transduction–, we try to incorporate Bloom's terminology, as well as comparing Bloom's exhaustive defence of the canon with the idea of the theory of literary transduction about fertility in literary texts, which depends on works of art continuing to be read, interpreted and transduced. If in chapter IV we work about relationships between texts and in chapter V those we can establish between authors, in chapter VI we will focus on those transductions that involve a transformation in communication channel that is intersemiotic transductions. In order to achieve this, we use the reflections made by Beuchot (2004), Barthes (2009b), Saussure (2009) and Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2012; 2013) on this subject. From these researches, we study the sign displacement in language that writing implies, which could be understood metaphorically –another language displacement– as a shadow's shadow. Writing according to hypotyposis and ekphrasis implies that an image or a picture is substituted by the word, and what is more, in every transduction, words are substituted by words,

causing a never-ending displacement which can only make sense through the notions of “unlimited semiosis” or “Enciclopedia Máxima”. The key in part II has been to study the ways through which transduction takes place and, as it was established in the title: those can be studied through the relationships established between texts –chapter IV–, between authors –chapter V– and the relationships that different works of art establish among themselves –chapter VI–. Finally, in part III, we aimed at drawing attention to the relationships of contact in the literary work, clearly setting out the dialogue in literary work. Thus, chapter VII is composed of the study of a chain of transmission (Doležel, 1997: 230) –the convenience marriage– in the different versions by the authors previously appointed. It is not a chapter which counts with a deep theoretical approach and maybe we should have gone deeper in the creation, development and purpose of chains of transmission. However, this chapter compiles a great part of the research done previously. Apart from that, the theoretical aspect of chapter VII blurs the lines with that of chapter VIII, in which we undertake, from the reading of Bradbury (2007), Blanchot (2005) and Kafka (2005), the idea of the reading as a risk, regarding metaphorically the conflict between Ulysses and the Sirens. The only possible ending for literature is the end of readings. Later, we briefly explain rhizomatic transduction from the mixture between the theory of literary transduction and the concept rhizome developed by Deleuze and Guattari (2009), together with references to Todorov (2005), Bloom (2009) and Voloshinov (1992). The objective and purpose here is to prove and verify the text as a place of meeting, encounter and dialogue through times, and guarantee at the same time an approach to the literary works avoiding ontogenetic mistakes, this is an escape to the origins. Texts and authors establish performative relationships: interpreting a modern literary work can modify our perceptions of previous-in-time literary works. In order to exemplify this, we read Borges (1997; 2003; 2005a; 2005b; 2005c; 2006; 2008a; 2008b), an author whose presence has been constant during the research process. Finally, in chapter IX, we relate the theory of literary transduction developed by Doležel (1999; 2010) in the field of the theory of possible worlds with Albaladejo’s theory of possible worlds (Albaladejo, 1986; 1992; Rodríguez Pequeño, 2008). The first idea in this chapter was to verify the different processes in which a fictional world inserts in other fictional world, since it means that in a reader’s mind when two literary works share fictional universe, one of the characters, or even a literary work in which somebody reads another literary work, literary transduction is happening, this is, transformation with transference. We believe that Doležel’s and

Albaladejo's theories complement each other's, due to the fact that they share source of research, despite the fact that their theories seem to be divergent in some of their findings, this only shows the greatness of literary theory. Thus, we have reached the objective of contextualizing the theory of literary transduction and relate it to other theories of literature of the twentieth century, essentially those in which a search for literary works' relationships is done, as we have showed.

From the point of view of discourses, planning the structure of the dissertation in three parts has been a good decision. This is one of the virtues of the thesis: the structure answers to the nature of the object of study. This has allowed make discourses and reflections of various kinds, without losing the unity and avoiding losing sight of the theory of literary transduction. Thus, part I explains the theory of literary transduction; part II pays attention to the ways in which transductions take place; part III explicitly shows dialogue in literary work. In turn, each part is structured in three chapters, with its theoretical reflection and practical analysis. This has been both positive and negative. As a positive fact we can emphasize the diversity and length of the scope of the study, this means that during the research we have paid attention to narrative texts, lyrical texts and dramatic texts. Despite the fact that we wanted to pay attention to literary works of different periods, texts from the twentieth century have been unavoidably more frequent than texts that belong to other periods. Yet we have commented text from different ages. The theory of literary transduction, due to its field of study, can explain relationships between texts belonging to any period of literary history. This is so even if we take into account that literary texts –and regular texts too– are updated in each reading. The only true necessary condition for transduction to occur is for the readings which produce new texts to exist. We should also point out that each one of the studies of the dissertation, treated deeply enough, would be useful for further research, so it is possible to feel that we did not go deeply enough or that we could have gone further in the research. Nonetheless, against this, we can argue several things: we did not want to offer a complete or absolute explanation –a definitive reading which would not be possible, due to the very nature of the literary text, always ready for new interpretations–, but we wanted to look for relationships between literary works that could explain each one of the theoretical developments. And at this point, we must assert that it would be possible to write yet more studies, due to the fact that we did not

pay attention to any example related to inter-linguistic translation, and this should be one of the paths through next researches should take place.

The theory of literary transduction, assimilating the critical corpus studied during the dissertation, can explain the most diverse relationships between literary works. This means a lot for future research. The mixture, the blend and hybrid texts, literary genres and new ways of writing literatures make necessary and essential a look at the text non-limited by the text itself, but one that looks for, finds out and explains each one of the relationships that are present in it. Steiner defines the critic, or rather the intellectual, as those who have arrived late. This identification means that something is lost, like Manrique's quote in which: "Cualquier tiempo pasado fue mejor". This is debatable and objectionable, yet the sense of the text look upon the future, it is always to be made, waiting. We must adapt the way we look at literature in the same manner we avoid to commit anachronisms when we are reading a literary text from previous times. In this sense, we walk into a new age where the mixture of languages is a reality: a cinematographic production can turn into a literary text, and vice versa; the same novel can both inspire a film or a videogame, and vice-versa, besides the well-known – and well-studied– notions about relationships between art and literature. Increasingly, new digital support will turn reading into an apparently more interactive activity. Literary theory must be able to explain this new –and old– reality. And the theory of literary transduction is the perfect resource to do so.

Resumen

El objeto de estudio de la tesis es doble: por un lado, estudiar la teoría de la transducción literaria enunciada por Doležel (1997; 1999; 2002) y, por otro, realizar una serie de estudios prácticos en la literatura española e hispanoamericana, en obras de distinta adscripción genérica y temporal.

Esto ha condicionado la estructura de la tesis, de modo que se organiza en tres grandes bloques con el objeto de dar cuenta en cada uno de ellos de las distintas necesidades del trabajo de investigación. De este modo, el bloque I está dedicado a *La teoría de la transducción literaria*; el bloque II a *Los caminos de la transducción*; y el bloque III a *El diálogo abierto de la literatura*. A su vez, cada bloque se estructura en tres capítulos distintos en los que se abordan distintas propuestas teóricas y análisis de textos literarios. Tanto la introducción como las conclusiones quedan fuera de los bloques I, II y III. Por esta razón, en la introducción se abordan: el objeto de estudio y los objetivos del trabajo de investigación; el estado de la cuestión; la metodología y estructura; y la originalidad.

El bloque I está formado por los capítulos I, II y III, titulados *La teoría de la transducción literaria*, *El intérprete-mediador* y *La comunicación literaria. Un caso especial*, respectivamente. A lo largo de este bloque se sientan las bases del resto del trabajo. En el capítulo I se da un paso atrás con respecto a la teoría de la transducción literaria con el fin de justificar el contexto intelectual en el que se desarrolla. De este modo, vinculamos la teoría de la transducción literaria con los investigadores de La Escuela de Praga, y formulamos la propuesta de Doležel (1997; 2002). En primer lugar, es preciso entender que la comunicación literaria se produce *in absentia* del emisor, por lo que la lectura no es un acto de recepción de información pasiva por parte del receptor, quien tiene que reconstruir la obra literaria de forma activa. Esto explica que los contextos relativos a la emisión y recepción de un texto se produzcan en cronotopos diferentes: uno vinculado al emisor y el otro vinculado al receptor. Además, las obras literarias rompen las barreras de los actos de habla individuales y entran en una compleja serie de cadenas de transmisión, esto es, la comunicación en los textos literarios puede no terminar con el acto individual de la lectura, sino que esta operación puede prolongarse en la elaboración de un texto diferente que guardará, respecto al primer texto, una relación de semejanza y alteridad. Algo del primer texto se habrá prolongado en el segundo. Para creer que esto es posible, es preciso concebir al texto

literario no como un monumento en el que deba practicarse arqueología, sino como un objeto semiótico fértil. El número de lecturas, interpretaciones, transducciones y relaciones de un texto con respecto de otros textos sucesivos estará vinculado con las distintas lecturas que sobre él se produzcan, y, por lo tanto, con su fertilidad semiótica. De este modo, en la obra literaria conviven dos horizontes interpretativos: uno que se concreta en cada lectura y otro que permanece a la espera de una nueva lectura. Descrita así, la teoría de la transducción literaria puede dar cuenta de las más diversas relaciones interoperísticas: la traducción, la incorporación de un texto en otro texto, la cita, la actividad crítica e interpretativa, la teoría y la historia literaria, las reelaboraciones artísticas, las adaptaciones literarias, entre otras.

En el capítulo I, el estudio práctico está realizado sobre la novela *Terra Nostra* de Carlos Fuentes (1985). La lectura de la novela está condicionada por la búsqueda de ejemplos de transducciones vinculadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria. Para ello, acudimos a diversos textos de naturaleza ensayística del propio Fuentes (1969; 1990; 1993; 1994; 2009; 2011) en los que reflexiona sobre aspectos que trata en la novela: la reescritura de la historia, el mestizaje y la importancia de la imaginación en la conquista del Nuevo Mundo, entre otras cosas. Fuentes elabora *Terra Nostra* con el objetivo de reivindicar un espacio cultural en castellano para el conjunto de países y culturas hispanoamericanos. Por ello, se remonta al momento del descubrimiento de América y vuelve a escribir la historia: el universo ficcional de *Terra Nostra* está plagado de personajes que son mezcla de referentes reales e imaginarios, personajes literarios de otras obras –incluyendo novelas del siglo XX, pero sobre todo la *Celestina*, don Juan o el Quijote–, y personajes míticos de las tradiciones culturales precolombinas. Es complicado identificar al narrador: para el estudio de la figura del narrador en *Terra Nostra* nos hemos detenido en la figura de Tacca (1985). Las intenciones de la novela de Carlos Fuentes pueden explicarse desde lo que Vega (2003) llama “contraescritura” o “lectura en contrapunto”: Fuentes realiza una lectura del canon literario español y lo adapta a sus necesidades reivindicativas. El propio Fuentes reflexiona sobre esto en sus escritos y lo vincula con lo Barroco de Lima (2005) y la “contraconquista”. De este modo, los casos de transducciones vinculadas con la transferencia intercultural y la tradición literaria pueden explicarse desde el ejemplo de *Terra Nostra* y los conceptos contraconquista, lectura en contrapunto y contraescritura.

En el capítulo II estudiamos la propuesta de Albaladejo (1998) sobre la figura del intérprete-mediador, que cumple una doble función: interpreta un primer texto y produce un segundo texto que guarda algún tipo de relación con el primero. La naturaleza del segundo texto dependerá de la proximidad o lejanía con respecto del primer texto. Albaladejo (1998) explica perfectamente la figura del intérprete-mediador en base a los distintos tipos de interpretación enunciados por Betti (1975) –en función cognoscitiva o reconocitiva, que es aquella en la que se basa la comprensión textual; la función normativa, de la que se deriva un determinado tipo de comportamiento; la función reproductiva, en la que la actividad interpretativa se prolonga en la elaboración de un segundo texto–. Tanto Betti como Albaladejo diferencian entre “interpretación transitiva” e “intransitiva”, distinguiendo así aquellas interpretaciones que conducen a la creación y elaboración de un nuevo texto de aquellas que permanecen en la mente del receptor, sin prolongarse en otro discurso escrito. En ambos casos, se ha producido lo que Betti llama “transposición”, esto es, la recreación del texto literario en la mente del receptor del texto elaborado por parte del emisor –lo que está estrechamente vinculado con la idea de Doležel de que la lectura exige la participación activa del receptor–. Además, Albaladejo también menciona los tres tipos de conocimientos de la obra de arte de Alonso (1976), que son graduales y se vinculan con la lectura, la actividad crítica y el análisis lingüístico con voluntad explicitadora. Aún faltaría enunciar un cuarto tipo de conocimiento de la obra literaria: aquel que conduce a escribir un texto literario vinculado con el texto precedente. Junto a esto, Albaladejo se detiene en las tres clases de traducción que formula Jakobson (1975): traducción intralingüística –la reformulación o paráfrasis dentro de los códigos de una misma lengua–; traducción interlingüística –la traducción propiamente dicha–; y traducción intersemiótica –la traducción que conlleva una transformación del canal de la comunicación–. Asumimos estos tres tipos de traducción para la transducción de textos literarios.

Debido a todo lo enunciado a propósito de este capítulo II, los estudios prácticos estaban condicionados por la adaptación literaria. Por ello, en primer lugar nos centramos en la adaptación de Alberti (1975) de la tragedia *Numancia*, originalmente escrita por Miguel de Cervantes (1995). Alberti realiza dos adaptaciones de la obra teatral: una en 1937 y otra en 1943. Las circunstancias, los momentos de adaptación de ambas obras son diferentes y, por lo tanto, se transforman tanto la emisión por parte de Alberti como la recepción por parte de la audiencia. Mientras que en la versión de 1937

Alberti busca una identificación entre el público madrileño con el pueblo numantino, con los romanos y los italianos y el fascismo, con el fin de levantar la moral y perseguir la victoria; la versión de 1943 que se realiza en Montevideo promete, junto con Cervantes, vengar a los muertos en el futuro. Esto se debe a la mayor o menor lejanía con respecto a la Guerra Civil y las conciencias del público. Inmediatamente después, estudiamos la versión de Alberti (1981) de la *Soledad III*, que el poeta califica de *Paráfrasis incompleta*. Se trata del intento de finalizar o llevar a cabo una obra planificada pero no acabada. A propósito de esto, seguimos las introducciones de Alonso (1956) y Jammes (1994) de las dos soledades acabadas de Góngora. La paráfrasis de Alberti hubiera sido imposible de no haber mediado, precisamente, la versión de Alonso. De este modo, aprovechamos para reflexionar a la vez en relación a las actividades de edición de textos y ecdótica realizadas por el propio Alonso y Jammes, quien, a pesar de defender la inteligibilidad de la obra de Góngora, no duda en ofrecer una versión en prosa del poema, al igual que el propio Alonso. La obra de Alberti en relación a Góngora puede comprenderse como una búsqueda de nuevos senderos por los que pueda discurrir su actividad poética y creativa.

A diferencia de los dos capítulos anteriores, el capítulo III no tiene una exposición teórica clara y diferenciada del resto del capítulo. En este caso, procuramos reflexionar sobre los actos de comunicación literaria desde textos propios de la literatura o de la tradición literaria. Por ello, nos detuvimos especialmente en el diálogo de Platón (2004) titulado *Fedro*, la *Égloga III* de Garcilaso (2001), y el soneto *Desde la torre* de Quevedo (1995). La atención prestada al *Fedro* se justifica como un acercamiento a un momento decisivo de la historia de la humanidad: la lucha entre la cultura oral y la cultura escrita. Platón realiza una defensa denodada de la cultura oral en la forma de su dialéctica frente a la retórica dominante. Sin embargo, a través de los estudios sobre Platón de Derrida (2007), Lledó (2010), Jaeger (2006), Borges (2008b) y García Barrientos (1996), advertimos que lo Platón hace es una defensa de un determinado tipo de escritura: “la escritura en el alma” frente a los discursos retóricos prefabricados para ser aprendidos de memoria. No obstante, el ataque de Platón al texto escrito llega a su máxima expresión cuando describe al texto escrito como indefensos, huérfanos por la ausencia de su autor, precisamente la clave del texto y la cultura literaria. Esto nos lleva a hacer una breve reflexión a propósito de los maestros de la cultura oral que son Sócrates y Jesús (Steiner, 2011), que no dejaron texto escrito alguno a pesar de ser

hombres de cultura libresca. Frente a Platón, la *Égloga III* de Garcilaso despierta nuestro interés porque en ella su autor de instala a sí mismo en el lugar de los grandes mitos clásicos relacionados con el amor. Se trata del autor consciente de la importancia de su propia obra. Además, Garcilaso ofrece importantes ejemplos de transducciones complejas: a la realizada a través de su propia obra –presencia de personajes de la *Égloga I* en la *Égloga III*–, se añade la interpretación de los mitos clásicos y las transducciones intersemióticas realizadas a través de ellos: Garcilaso describe el mito dibujado o, más bien, tejido en un tapiz, y, los personajes de la composición visual, toman la palabra y la acción dentro de la obra de Garcilaso. A su vez, Quevedo demuestra el interés por la lectura y la consciencia de estar dialogando, a través de la lectura, con los muertos y el análisis del soneto con las referencias de Carreira (1997), Rey (1997), Sánchez M. de Pinillos (2010) y Villanueva (2007) está encaminado en ese sentido. Para terminar el capítulo tercero, realizamos una reflexión a propósito de Steiner (2008), Shklovski (2005), Borges (2005a) y Bajtín (2009), en la que definimos el lenguaje del erotismo como convencional, y mencionamos el extrañamiento al que está obligado el texto literario, a la par que al diálogo que debe establecer con otros textos y con los lectores con el fin de existir.

El bloque II está compuesto por los capítulos IV, V y VI, titulados *Transtextualidad e intertextualidad*, *La ansiedad de la influencia* y *Semiótica y semiología*, respectivamente. Estos capítulos están pensados para dar cuentas de las relaciones que pueden establecerse, a partir del esquema comunicativo de Jakobson, entre los textos –capítulo IV–, entre sus autores –capítulo V–, y aquellas en las que se produce una transformación en el canal semiótico –capítulo VI–. En el capítulo IV prestamos atención a la intertextualidad de Kristeva (2010), a la interdiscursividad de Gómez-Moriana, presente en Albaladejo (2014), y a la transtextualidad de Genette (1989). Tanto Albaladejo (1998) como Doležel (1999) han percibido los vínculos que pueden establecerse entre la teoría de la transducción literaria y la intertextualidad. Sin embargo, como se indica en la introducción del trabajo, el campo de acción de la teoría de la transducción literaria es mayor que el de la intertextualidad, al ocuparse de más fenómenos que la presencia efectiva de un texto en otro, añadiendo, en nuestro caso, el componente interpretativo, clave en las actividades de interpretación-mediación. Merece atención el concepto de interdiscursividad por la posibilidad de dar cuenta de la apropiación de formas del discurso oral y otras formas del discurso en los textos

literarios, como demuestra Albaladejo (2009; 2011a; 2011b; 2012; 2014). En la descripción de la transtextualidad de Genette intentamos coadyuvar su terminología con la teoría de la transducción literaria. De este modo, hablamos de transducción architextual en el estudio del haiku en España; de transducción metatextual en el caso de *Continuidad de los parques* de Cortázar (2007); y de transducción hipertextual en la relación entre los relatos tradicionales de *La bella durmiente* de Basile (2006), Perrault (2008) y las versiones modernas de Zaldua (2005) y Monzó (2005). Los géneros literarios son una invitación a la forma, y con frecuencia se han transformado por la acción de la modernidad. El haiku es un género que ostenta una larga tradición en Japón y que ha sido adoptado por la literatura española de manera relativamente reciente, tal y como explica Aullón de Haro (2002). A partir de las lecturas de las ediciones de Cabezas (2007) y Hoffmann (2001), analizamos las claves del haiku y la transformación del género en las realizaciones de poetas españoles actuales (VVAA, 2005), Delgado (2005) y alumnos de un instituto de enseñanza secundaria editados por Lara Cantizani (2007). De acuerdo a Aullón de Haro, la escritura del haiku en España se produce por el interés en lograr la novedad por contraste o exotismo. Esto implica que no se respeten las reglas propias del género, transformándose y adaptándose a las necesidades creativas y convirtiéndose en una forma más del caudal de disponibilidad poética. El estudio del cuento de Cortázar *Continuidad de los parques* es un intento de estudiar la transducción como un mecanismo intratextual, propio de la metaficción –de la que distinguimos tanto la metaliteratura como el metarrelato–, en la que el narrador o un personaje se interpone en la interpretación del lector. En cuanto a las adaptaciones de Zaldua y Monzó de *La bella durmiente*, en el caso del primero se produce un conflicto entre el mundo ficcional original y el mundo en el que hace transcurrir la historia, con dos planos de la realidad bien diferenciados. Ambos mundos ficcionales chocan en el texto y en la mente del lector, que conoce la historia y su desarrollo. Esto provoca el diálogo interoperístico y relaciones de interdependencia. Monzó, a su vez, juega con la recursividad del relato, transformando el final original del cuento, buscando el desconcierto en los lectores.

En el capítulo V, se produce una reflexión sobre la ansiedad de la influencia desde los textos de Bloom (2005; 2009; 2011). Tanto Albaladejo (1998) como Doležel (1999) han dado cuenta de la cercanía entre la teoría de la transducción literaria y la ansiedad de la influencia. Chavarría Vargas (2011) vincula las reflexiones de Kristeva, Genette, Bajtín y Bloom a propósito de las relaciones interoperísticas. En este capítulo

procuramos relacionar la teoría de la transducción literaria con los diferentes tipos descritos por Bloom para dar cuenta de la ansiedad de la influencia –*clinamen, tessera, kenosis, demonización, askesis y apophrades*–. De todas ellas, la más cercana a la teoría de la transducción literaria es el *clinamen*, que también está relacionado con el término malinterpretación o equívoco poético –*misreading*–. Este concepto trata de dar cuenta de las lecturas forzadas que unos autores hacen de otros para elaborar sus creaciones. Bloom hace sostener un diálogo tenso a todos los grandes autores de la tradición, haciendo la distinción entre poetas fuertes y poetas débiles. Con el fin de coadyuvar las aportaciones de Bloom a la teoría de la transducción literaria, realizamos un estudio de la influencia de Cernuda en la obra de Brines a partir del discurso de ingreso del propio Brines (2006) en la Real Academia de la Lengua Española. Intentamos demostrar, a partir de nuestra lectura del discurso y de algunos poemas de Brines, que algunos de los aspectos que Brines, como lector, destaca de la obra de Cernuda están presentes en su poesía. Tenemos en cuenta, para esto, a García Cueto (2011), Arlandis (2008) y Pujante (2003). Además, en el capítulo V analizamos la crítica que la tragedia *El otro* de Unamuno (1969) ha recibido. La obra tiene algunas características incómodas, como son la no identificación de uno de sus personajes y la no resolución del conflicto, puesto que la obra tiene un final abierto. La crítica ha tratado de resolver el problema relacionando esta obra de Unamuno con otras de autores internacionales consolidados que tratan el tema del doble (Biggane, 2000; Gullón, 1965; Lázaro Carreter, 1956; Navajas, 1998; Smith, 1972; Martín, 2007). Esto puede ser debido tanto a la incomodidad de la obra por su final abierto, como a las características del teatro de Unamuno, para algunos, un género en el que no brilla tanto como en otros. Lo que es evidente, en todo caso, es que la crítica ha tratado de completar el vacío existente a través de comparaciones, a través de lecturas más o menos lícitas.

El capítulo VI supone un acercamiento a la semiótica y a la semiología. Estas disciplinas están en la base de la teoría de la transducción literaria. A propósito de la semiótica y la semiología, atendemos a Ducrot y Todorov (2009), Beuchot (2004), Barthes (2009b), Saussure (2009) y Eco (2009a; 2009b, 2011a; 2011b; 2012; 2013). Nos interesa el desplazamiento del signo que se produce en la obra literaria: palabras que sustituyen a palabras que representan imágenes, ideas, sentimientos. Nuestro acercamiento a la semiótica, la disciplina que interpreta el signo, se debe a la voluntad de dar cuenta de las relaciones interoperísticas con obras de arte no exclusivamente

literarias. A propósito de esto, resultan muy relevantes los conceptos “semiosis ilimitada”, “Enciclopedia Máxima”, la écfrasis y la hipotiposis. Por esta razón, nos aproximamos al ciclo poético *Bronwyn* de Cirlot (2001), en el que se producen transducciones con origen en textos clásicos, en el cine, en el teatro y otros elementos. Inmediatamente después, consideramos *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Cortázar (1975). En esta obra, el escritor argentino construye en relato a partir de un cómic, aprovechando incluso la portada original y algunas páginas. Se produce así una combinación de lenguajes. Como el propio Cortázar declara (Sosnowski, 1976), a través de *Fantomas* persigue el objetivo de dar a conocer la sentencia del Tribunal Russell II, constituido para denunciar las ilegalidades cometidas por diversos gobiernos americanos de la época. Sin embargo, Cortázar, acusado de no ser lo suficientemente comprometido, no renuncia a sus principios estéticos y se apoya en un personaje popular, famoso por su capacidad proteica, para crear un texto combinado con imágenes de cierta complejidad narrativa, en el que los niveles diegéticos se entrecruzan. Además, Cortázar aprovecha para escribir el cómic en otros términos. Para hacer esto, nos hemos apoyado en Dávila (2008), Peris Blanes (2012) y Barataud (2009). El peligro que tanto Cirlot como Cortázar asumen en estas obras es caer en lo kitsch, esto es, utilizar elementos de la alta cultura mezclados con elementos de la cultura popular con el único fin de conmovier. Eco (2011) también indica que otro de los peligros de lo kitsch es caer en el solipsismo. Es probable que en el caso de Cirlot esto sea así; no en Cortázar quien, pese a todo, construye una obra compleja y que cumple con dos objetivos: ser una creación relativamente novedosa que imbrica varios códigos y lenguajes, y ejercer la denuncia pública de la sentencia del Tribunal Russell II que, de hecho, aparece publicada al final del libro.

El bloque III está conformado por los capítulos VII, VIII y IX, titulados *Las cadenas de transmisión*, *La transducción rizomática* y *La teoría de los mundos posibles*, respectivamente. Este bloque está concebido para dar cuenta de las relaciones interoperísticas, del diálogo que se establece entre diferentes textos. Se distingue de los bloques anteriores en que la presencia de excursos críticos es más limitada. Por ello, en el capítulo VII, tratamos las cadenas de transmisión descritas por Doležel. Como ejemplo elegimos el matrimonio de conveniencia en las versiones de Cervantes (1998; 2002), Moratín (2002) y García Lorca (1985). Nos apoyamos para ello en la introducción de Rey Hazas y Sevilla Arroyo (1998), las investigaciones de Canavaggio

(2005), Percas de Ponsetti (1994), Weber (1994), Avilés (1998), en la introducción de Martínez Mata (2002) al texto de Moratín, en los textos de Hempel (1983), Badenes (2014), Amorós (1998), Albiac Blanco (2007), Cabañas (1965), Aguirre (1981), Lyon (1986), Josa (2007) e incluso Galdós (2006) a propósito del estreno de *El sí de las niñas*. La temática –el matrimonio de conveniencia– se ve condicionada tanto por la ideología del autor como por la forma genérica adoptada. De este modo, las dos versiones de Cervantes –el entremés *El viejo celoso* y la novela ejemplar *El celoso extremeño*– difieren en cuanto al desarrollo y desenlace, a pesar de contar con un inicio semejante y otras características comunes. En el entremés, el objetivo es el escarnio mientras que en la novela ejemplar se busca enseñar. La obra de Cervantes conecta con la de García Lorca debido al uso de la imaginación, sin embargo las características de la farsa hacen que la apuesta de la obra de García Lorca sea completamente diferente: se trata del conflicto entre la moral pública y la moral privada; entre la realidad y la fantasía y la imaginación, con la finalidad de causar la risa. En cambio, Moratín propone una solución para el matrimonio de conveniencia: que no llegue a producirse. El corte de la comedia de Moratín es mucho más verosímil y se sustenta en la crítica social a esta costumbre. Al final del capítulo analizamos brevemente las posibilidades del abandono del matrimonio de conveniencia como temática de las obras de la literatura: aventuramos que puede deberse al escaso interés que puede despertar en la sociedad moderna. Sin embargo, el tema está ahí, a la espera de ser necesario o utilizado.

En el capítulo VIII, explicamos la teoría de la transducción rizomática. En primer lugar, volvemos a cuestionar qué tiene que suceder para que las cadenas de transmisión se interrumpan y para ello nos referimos a Bradbury (2007): el fin de la literatura puede ser la avalancha de información o la ausencia de tiempo libre. No es necesario, por lo tanto, quemar libros o prohibir la literatura, tal y como se temían las novelas distópicas de mediados del siglo XX. En este punto, hacemos una lectura comparada del episodio de Ulises y las sirenas en Kafka (2005) y Blanchot (2005). Ulises, la alegoría del hombre moderno, se enfrenta al canto de las sirenas sin querer sucumbir a los peligros del mismo. No quiere asumir el contacto, el peligro de la audición del canto para poder interpretarlo. Después, reflexionamos a propósito del arte dialógico a partir de Todorov (2005) y Voloshinov (1992). Las obras literarias se sitúan frente a otras. Sin embargo, uno de los peligros de la teoría de la transducción literaria

es realizar una huida hacia el origen, esto es, buscar el primer texto que da origen a todos los demás. Además, las obras y sus autores se sitúan prospectiva y retrospectivamente: pueden elegir a sus precursores. Por esta razón, combinamos el rizoma de Deleuze y Guattari (2008) con la teoría de la transducción literaria, con el fin de dar cuenta de las relaciones interoperísticas a otro nivel que evita la estructura arborescente tradicional. A partir de ahí, realizamos un excursus a propósito de Borges, cuya obra subyace en toda el trabajo, para reflexionar a propósito de la literatura y la memoria, la lectura y la escritura.

A continuación, en el capítulo IX, relacionamos la teoría de la transducción literaria con la teoría de los mundos posibles. El propio Doležel (1999; 2010) realiza esto y nuestra intención es vincularlo con las aportaciones de Albaladejo (1986; 1992) y de Rodríguez Pequeño (2008) sobre el tema. Para introducir la temática nos apoyamos en Garrido Domínguez (2007) y buscamos los puntos de contacto entre Albaladejo y Doležel. A pesar de que ambos comparten las mismas fuentes, cada uno de ellos ha elaborado su teoría de manera disímil, lo que da cuenta de la riqueza de la teoría literaria. Albaladejo propone la ley de máximos semánticos y sus respectivas restricciones; mientras que Doležel distingue entre mundos unipersonales y pluripersonales. Estamos interesados en la inmersión de un mundo ficcional en otro. Y esto es precisamente lo que hemos querido estudiar a propósito de Torrente Ballester, fundamentalmente a partir de *Dafne y ensueños* (1998a), aunque haciendo referencia a otras obras (Torrente Ballester, 1993; 1998b; 1998c; 1999; 2003). Debido a la lectura de *Dafne y ensueños*, la reflexión en torno a las características de la novela autobiográfica ha sido obligada, puesto que debíamos caracterizar la naturaleza ficcional –verosímil o inverosímil– de la entrada en la ficción a partir de la lectura o la audición de un relato. La misma estrategia que emplea Torrente Ballester para esto, la utiliza para la creación en otras de sus novelas. A continuación, estudiamos el caso de *Ardor con ardor se apaga* de Morales (1987), siguiendo las indicaciones de Godoy (2001) y Valdivia (2011; 2013; 2014). En esta obra, Morales pone en escena a don Juan frente a Tirso de Molina. Don Juan se rebela contra las características tradicionalmente asociadas a su personaje y rechaza el carácter de la identidad española que esto representa. La construcción de este mundo ficcional permite a Morales cuestionar la identidad española y escribir desde el destierro.

Por último, desarrollamos las conclusiones alcanzadas al final del trabajo, en las que podemos destacar las fortalezas del mismo y hacemos autocrítica a propósito de las cuestiones que podrían haberse realizado de mejor modo. Finalmente, se esbozan las líneas de investigación por las que se podría continuar el estudio de la teoría de la transducción literaria.

Abstract

This thesis's objective is two-fold: in the first place, to study the theory of literary transduction set out by Doležel (1997; 1999; 2002) and secondly, to make several practical studies in Spanish and Latin-American literature, in works of art related to different genres and period.

This has determined this thesis' structure. Thus it is organised in three different parts, aiming at completing each objective and the distinct needs of the dissertation. Therefore, part I is dedicated to *The theory of literary transduction*; part II to *Transduction Paths*; and part III focuses on *The open dialogue in Literature*. At the same time, each part is organised into three different chapters, in which questions like various theoretical proposals and analysis of literary texts take place. Both the introduction and the conclusion remains out of parts I, II and III. For this reason, we explain the object of study, the objectives of the dissertation, the state of art, the methodology and structure, the originality in the introduction.

Part I holds chapter I, II and III, entitled *The Theory of Literary Transduction*, *The Interpreter-Mediator* and *Literary Communication. A special case*, each in order. We settle the basis for the rest of the dissertation in this part. In chapter one, we try step back and explain the origins of the theory of literary transduction and justify the intellectual context in which it appears. Thus, we relate the theory of literary transduction with the researchers who belong to the School of Prague, and we state Doležel's proposal (1997; 2002). In the first place, it is necessary to understand that literary communication takes place with the sender *in absentia*, so reading is not an act of passive action made by the receiver, who is required to make a reconstruction of the literary work in an active way. This also explains and allows contexts related to sender and receiver take place in different times and locations. Besides, literary works constantly transcend the boundaries of individual act of speech, and they go into complex chains of transmission. This means that literary communication does not end with the individual act of reading: it can be prolonged in the creation of a new text, which will be related with the first one and it will have a relation of similarity and otherness. Something belonging to the first text will be present in the second text. For believing that this is possible, it is precise to conceive the literary text not as a monument in which we must practise archaeological abilities, but as a fertile and semiotic object. The number of readings, interpretations, transductions and relationships

that a text develops with other texts is related with the distinct readings that can be made upon it, and therefore, with its semiotic fertility. Thus, two different horizons coexist in the literary work: one which is fixed in each reading; and another which always remains waiting to a new reading. Described this way, the theory of literary transduction can explain the most diverse relationships between literary texts, such as: different kinds of translation, inclusion of one text into another, the quote, activities related to plagiarism, critical and interpretative texts, literary theory, literary history, artistic reworking, and literary adaptations, among others.

In chapter I, we study *Terra Nostra* by Carlos Fuentes (1985). The reading of this novel is determined by the search for examples of literary transduction related to intercultural transferences and literary tradition. In order to do so, we turn to Fuentes' essays (1969; 1990; 1993; 1994; 2009; 2011) in which the author reflects on the same things he writes about in *Terra Nostra*: the rewriting of history, hybrid culture and the importance of imagination and fiction in New World's conquest, among others. Fuentes writes *Terra Nostra* aiming to claim a cultural space in Spanish for the whole group of Latin-American countries and cultures. For this reason, he goes back to the discovery of America and then he writes again the history: *Terra Nostra*'s fictional universe is riddled with characters who are the result of the mixture of both real and fictional referents, literary characters from others literary works –such as *Celestina*, don Juan, Quixote and characters that belong to twentieth century fictions–, and mythical characters from the pre-Colombian cultural tradition. It is also difficult to identify the narrator: to study this, we look for help in the researcher Tacca (1985). Fuentes' intentions in the novel can be explained regarding what Vega (2003) calls “contraescritura” and “lectura en contrapunto”: Fuentes reads Spanish literary canon and transforms it in order to support his claiming needs. Fuentes himself has reflected on this subject in his essays and he relates this to the concepts about Baroque and “contraconquista” developed by Lima (2005). Thus, transductions related to intercultural transference and literary tradition can be explained regarding *Terra Nosta* and the concepts “contraconquista”, “lectura en contrapunto” and “contraescritura”.

We study Albaladejo's proposal (1998) in chapter II on the figure of interpreter-mediator, which has two functions: he is the one that interprets a text and then produces another one which is somehow related to the first one. Second text's nature will depend on its proximity or distance with respect to the first text. Albaladejo (1998) explains

perfectly the interpreter-mediator notion, based on distinct kinds of interpretation stated by Betti (1975) –cognoscitive or recognoscitive function, that is the one in which textual comprehension is based; normative function, that is the one followed by some kind of behaviour; reproductive function, that is the one in which interpretative activities prolong its function into the writing of a second text–. Both Betti and Albaladejo distinguish between “transitive” and “intransitive” interpretations, pointing out that the first type drives to the creation and elaboration of a new literary text and the second type remains in receiver’s mind. In both cases, “transposition” –as Betti calls it has happened, this is, a recreation of the literary work in receiver’s mind –which is directly related to Doležel’s idea in which reading implies the active participation of the receiver–. Furthermore, Albaladejo also mentions Alonso’s three kinds of knowledge of the literary work (1976), which are graded and referred to readings, critical activities and linguistic analysis with explicit will. Yet a fourth knowledge of the literary work is not considered: that one that allows the writing of a new literary text related to a previous text. Apart from these, Albaladejo points out Jakobson’s three kinds of translation (1975): intra-linguistic translation –paraphrases inside an only language code–; inter-linguistic translation –translation as it is commonly referred to–; and intersemiotic translation –the translation that implies a transformation in communicative channel–. We accept these three kinds of translation and assimilate them into theory of literary transduction. For this reason, in first place we draw our attention towards Alberti’s adaptation (1975) of Cervantes’s piece of theatre entitled *Numancia* (1995). Alberti creates two adaptation of the play: one in 1937 and other in 1943. Circumstances and contexts of both adaptations are different and, because of this, both of them are transformed just as much in Alberti’s texts as in the audience. While Alberti’s adaptation of 1937 seeks for several affinities: Madrid’s spectators with people from *Numancia*; romans and Italians and fascism, aiming at boosting the morale and pursuing the victory; the adaptation of 1943 in Montevideo pledges, along with Cervantes, revenge death people in the future. This is so due to more or less remoteness from Spanish Civil War and audience’s consciousness. Next, we study Alberti’s *Soledad III* (1981), entitled *Paráfrasis incompleta*. This is about trying to finish a planned work which remains unfinished. On this purpose, we follow both Alonso (1956) and Jammes’ (1994) introductions of Gongora’s finished two first *Soledades*. Alberti’s work would be unthinkable without Alonso’s edition. Thus, we take advantage and reflect on edition and ecdotic activities done by Alonso himself and Jammes, who,

in spite of defending Gongora's work intelligibility, does not doubt and offers a prose adaptation of the poem, just like Alonso. Alberti's work related to Góngora can be understood as a search for new paths in which poetical and creative activities can take place.

Unlike previous chapter, chapter III does not have a theoretical exposition well-disguised from practical studies. In this case, we reflect on literary communication's acts from the inside of literary texts or texts connected to literary tradition. Therefore, we pay special attention to Plato's dialogue entitled *Fedro* (2004), *Égloga III* written by Garcilaso (2001) and Quevedo's sonnet *Desde la torre* (1995). Attending to *Fedro* is justified because it shows a decisive moment in human's history: the fight between oral culture and written culture. Plato makes a courageous defence of oral culture in the shape of dialectic against rhetoric. However, regarding the research on Plato made by Derrida (2007), Lledó (2010), Jaeger (2006), Borges (2008b) and García Barrientos (1996), we realise that Plato is actually defending a certain kind of writing: "soul writing" in front of rhetorical prefabricated discourses made to be known by heart. Nonetheless, Plato's attack to writings comes to its highest expression when he describes literary text as defenceless, orphan by the lack of a father who stands for it, precisely the key of the text and literary culture. This took us to make a brief reflection about two of the greater masters of oral culture: Socrates and Jesus (Steiner, 2011), who never left any written text despite the fact that both of them were men of books. In front of Plato, Garcilaso's *Égloga III* awakes our interest because its author places himself among the greatest Greco-Latin love myths. Garcilaso is the author who becomes aware of the importance of its own work. Furthermore, Garcilaso offers important samples of complex transductions: its own art –like the presence of characters which belong to *Égloga I*–; in addition the interpretation of classic myths and intersemiotic transduction made through them: Garcilaso describes drawn myths, or rather, knitted tapestry, and the characters of the tapestry speak and act inside Garcilaso's work. In turn, Quevedo shows great interest in reading and the analysis of his sonnet is in route to this sense, with references to Carreira (1997), Rey (1997), Sánchez M. de Pinillos (2010) and Villanueva (2007). Finally, we make a reflection about Steiner (2008), Shklovski (2005), Borges (2005a) and Bakhtin (2009), in which we define erotic language as conventional, and state that defamiliarization is obliged in literary texts, at the same time works of art must connect with other text in order to exist.

Part II is composed of chapter IV, V and VI, entitled *Transtextuality and Intertextuality*, *The Anxiety of Influence* and *Semiotic and Semiology*, each in order. These chapters are those to offer an explanation about relationships between literary works attending to Jakobson's communication model: between texts –chapter IV–, its authors –chapter V–, and those which imply a transformation in semiotic channel –chapter VI–. This way, in chapter IV, we pay attention to Kristeva's intertextuality (2010), Gómez-Moriana "interdiscursivité" via Albaladejo (2014), and Genette's transtextuality (1989). Both of Albaladejo (1998) and Doležel (1999) are aware of the fact that intertextuality and the theory of literary transduction are connected. Although, as we postulate in the introduction, the field and scope of the theory of literary transduction is meaningfully larger than the one related to intertextuality. This is so because the theory of literary transduction explains not only the effective presence of one text into another, but it adds up interpretative components, key in interpreter's activities. At the same time, "intertextualité" deserves our attention due to the chances it offers in order to explain relationships between oral speech and written fiction, as Albaladejo shows (2009; 2011a; 2011b; 2012; 2014). During Genette's transtextuality description, we try to adapt his terminology to the theory of literary transduction. Thus, we write about architextual transduction when we study the presence of haiku in Spain; metatextual transduction while reading *Continuidad de los parques* by Cortázar (2007); and hypertextual relationships between Basile's (2006) and Perrault's (2008) *Sleeping Beauty* and the modern adaptations made by Zaldua (2005) and Monzó (2005). Literary genres are nothing more but an invitation of a form, and they are usually transformed by the action of modernity in the shape of its authors. Haiku is a form of poetry with centuries of tradition in Japan and it has been adapted recently into Spanish literature, as Aullón de Haro explains (2002). Regarding the editions made by Cabezas (2007) and Hoffmann (2001), we analyse the keys and transformations in haikus made by Spanish modern authors, like Delgado, students of a high school edited by Lara Cantizani (2007) and others. According to Aullón de Haro, the writing of haiku occurs because of the interest to reach newness and exoticism by authors. This implies that traditional rules of the haiku are not observed; furthermore, each writer transforms and adapts haiku to his own needs and making haiku ready to new writings and relating it to Spanish literary tradition. The essay about *Continuidad de los parques* (Cortázar, 2007) is an attempt to study literary transduction as an intra-textual device, related to metafiction –in which we distinguish meta-literature and meta-

story—. The idea of this is explaining what happens when the narrator, or even a character, mediates in reader's interpretation. Regarding Zaldua (2005) and Monzó (2005) adaptations of *Sleeping Beauty*, the first of them makes a conflict to happen between original fictional world and the fictional world where his short-story takes place, with at least two fictional worlds well-differentiated. Both fictional worlds collide with each other in the text and in reader's mind, who knows the original short-story and its development. This means that dialogue is happening between different literary works, and at the same time, it produces interdependency relationships. Monzó, in turn, plays with short-stories recursivity, changing the end of the original story, looking to astonish the reader.

In chapter V, we reflect on the anxiety of influence (Bloom, 2005; 2009; 2011). Both Albaladejo (1998) and Doležel (1999) are aware of the closeness between the theory of literary transduction and the anxiety of influence. Chavarría Vargas (2011) relates Kristeva's, Genette's, Bakhtin's and Bloom's thoughts about relationships between different literary works. In this chapter, we try to relate the theory of literary transduction and the anxiety of influence, regarding the distinct kinds of influence described by Bloom –*clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* and *apophrades*—. The closer concept to the theory of literary transduction is *clinamen*, which is related to misreading. With those concepts, Bloom tries to explain forced readings made by some author to other authors to make writing possible. Bloom makes all authors of tradition to have a strained conversation, distinguishing among them between strong and weak poets. So to assume Bloom's contributions, we study the influence of Cernuda in Brines, taking in consideration Brines' inaugural speech at Real Academia de la Lengua Española. We try to point out, reading Brines' speech and poems, that some elements noted by Brines in Cernuda's poetry are Brines own poetry characteristics. For this, we read García Cueto (2011), Arlandis (2008) and Pujante (2003). Furthermore in this chapter, we analyse critics done to the tragedy *El otro* (Unamuno, 1969). This play is uneasy, for instance it is not possible to identify the identity of its principal character and the ending is open, so the conflict is not solved. Researchers have attempted to clarify further *El otro* relating the play with European and international well-known authors who write about doppelganger (Biggane, 2000; Gullón, 1965; Lázaro Carrter, 1956; Navajas, 1998; Smith, 1972; Martín, 2007). This is so due to the uneasiness of the play, the open ending, and Unamuno's theatre plays, in

which he is not as brilliant as he is in his novels, for instance. In any case, researchers have tried to complete gaps in the play through compared literature and more or less legit readings.

Chapter VI is an attempt to explain semiotics and semiology. Those disciplines are the basis of the theory of literary transduction. We attend to Ducrot and Todorov (2009), Beuchot (2004), Barthes (2009b), Saussure (2009) and Eco (2009a; 2009b; 2011a; 2011b; 2012; 2013). We are interested in the linguistic sign displacement that takes place in every literary work: words replace words which supplant images, ideas, feelings. Our approach to semiotics, the discipline of sign, is due to the will of offering an explanation about relationships between literary works and works of art non-literary. On this purpose, concepts such as “unlimited semiosis”, Eco’s description of encyclopedia, ekphrasis and hypotyposis are relevant. For this reason, we attempt to explain Cirlot’s *Bronwyn* (2001), in which transductions from classic text, film, theatre and other elements take place. After this, we read *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Cortázar, 1975). In this work, the Argentinian writer creates a novel from a comic, even using the cover and some pages. This is, then, a mixture of languages. As Cortázar himself asserts (Sosnowski, 1976), through *Fantomas* he is aiming to make public the statements of Russell Tribunal II, set up in order to make known human rights violation made by several American governments. Yet Cortázar is accused of not being political conscious, Cortázar does not withdraw his aesthetical beliefs and he writes about a popular character, famous for its protean capacity, in order to create a work in which pictures and complex narrative – with various diegetic levels– blend themselves. To do so, we count on Dávila (2008), Peris Blanes (2012) and Barataud (2009). The danger both of them –Cortázar and Cirlot– exposed themselves to with their work is falling into kitsch style. This is possible because of the use of elements of high and low culture, aiming only spectators to be moved. Eco (2009a) also points out that one of the dangers of kitsch style is solipsism. It is possible that this happens to Cirlot; not to Cortázar, who despite this, writes a complex work aiming two objectives: imbricate several codes and languages being an innovative creation; and make public Russell Tribunal II statements –which appear at the end of the book–.

Part III has chapter VII, VIII and IX, entitled *Chains of Transmission*, *Rhizomatic Transduction* and *The Theory of Possible Worlds*, each in order. This part is conceived to pay attention to literary works’ relationships, especially those which

implies an opened dialogue between different texts. It is distinguished from the other parts because theoretical discourses is restricted. For instance, chapter VII is a practical study of the marriage of convenience, in the literary works made by Cervantes (1998; 2002), Moratín (2002) and García Lorca (1985). Because of this, we lean on the edition and introduction made by Rey Hazas and Sevilla Arroyo (1998) to Cervantes' works and Martínz Mata (2002) to *El sí de las niñas*, the research on the topic made by Canavaggio (2005), Percas de Ponsetti (1994), Weber (1994), Avilés (1998), Hempel (1983), Badenes (2014), Amorós (1998), Albiac Blanco (2007), Cabañas (1965), Aguirre (1981), Lyon (1986), Josa (2007) and even Galdós (2006), who writes about the theatrical release of *El sí de las niñas*. The topic –marriage of convenience– is determined by both the writer's ideology and the used genre. Thus, both versions written by Cervantes –the entremés *El Viejo celoso* and the exemplary novel *El celoso extremeño*– are different in development and ending. The aim of the entremés is the mockery, the derision while the exemplary novel focus on teaching. Cervantes' works are related to *La zapatera prodigiosa* (García Lorca, 1985) due to imagination. However, the characteristics of the farce imply a completely different treatment of the topic: it is about the conflict between public and personal morals, between reality and fantasy and imagination, aiming at the same time to prompt laughter. In contrast, Moratín suggest one solution for marriage of convenience: that it never happens. Moratin's comedy is much more plausible and believable, and it is sustained by the social critique to this custom. At the end of the chapter, we analyse briefly the causes that lead to abandon the marriage of convenience as topic in literary works: it is possible due to little interest showed by modern society. However, the topic is ready and waiting to be used.

We explain rhizomatic transduction in chapter VIII. In the first place, we question again what is needed breaking chains of transmission to happen. For this reason, we refer to Bradbury (2007): the end of literature could be a deluge of information or the absence of spare time. It is not necessary, then, burning books or banning literature, as dystopian novels from the middle of the 20th century. At this point, we make a comparative reading of the reflections on Ulysses and the Sirens made by Kafka (2005) and Blanchot (2005). Ulysess is the allegory of modern human being, and he faces the song of the Sirens avoiding danger. He does not want the contact, the danger of the audition of the song in order to understand it. After this, we reflect on

dialogical art reading Todorov (2005) and Voloshinov (1992). Literary works place themselves against themselves. However, one of the perils that the theory of literary transduction deal with is a constant fugue towards origin. This means looking for the first source, forgetting the object of study. Besides, literary work places itself prospective and retrospectively against its forerunners. For these reasons, we combine the concept “rhizome” stated by Deleuze and Guattari (2008) with the theory of literary transduction, trying to explain literary works’ relationships as non-hierarchical connections. After this, we reflect on Borges’ writings, whose work is present along the dissertation, in order to think about literature and remembrance, reading and writing.

Finally, chapter IX serves the purpose of relating the theory of literary transduction and the theory of possible worlds. Doležel (1999; 2010) writes about both subject, but we want to add the research made by Albaladejo (1998; 1992), and the reflexion on each one of them made by Garrido Domínguez (2007). In spite of Albaladejo and Doležel’s sources are the same, each one of them has elaborated the theory of possible worlds in a different manner. This points out the richness in the theory of literature. While Albaladejo presents the law of maximum semantics and its respective restrictions, Doležel distinguishes between unipersonal and multi-personal worlds.

We are interested in the insertion of a fictional world into another. And for this reason, we study *Dafne y ensueños* (1998a) written by Torrente Ballester, but we also refer to other novels of the same author (Torrente Ballester, 1993; 1998b; 1998c; 1999; 2003). Due to *Dafne y ensueños*, we have been obliged to think about autobiography and its fictional or realistic nature, in order to explain the insertion of fiction –through readings or hearings of a story– of such a text. Torrente Ballester uses this same strategy in other fictions with different purposes. Next to this, we study *Ardor con ardor se apaga* written by Morales (1987), following researcher as Godoy (2001) and Valdivia (2011; 2013; 2014). In this piece of theatre, Morales puts Don Juan and Tirso de Molina on stage. Don Juan fights against his characteristics and refuse Spanish identity associated with his figure. Building this fictional world allows Morales to question Spanish identity and to write from exile.

Finally, we develop some conclusions, and focus on identifying several dissertation's strengths and weaknesses. We eventually sketch the lines for future research be carried out.

Bibliografía

- Abeyta, M. (2004). «The metaphor of usury in *Terra Nostra*: on the traces of Bataille and Derrida in Fuentes's writing», *Hispanic Review*, 72 (2), pp. 287-305.
- (2002). «Ostentatious Offerings: The Neobaroque Economies of Carlos Fuentes's *Terra Nostra*», *Confluencia*, 18 (1), pp. 103-117.
- Agamben, G. (2005). «El autor como gesto», en G. Agamben, *Profanaciones*. Traducción de E. Dobry. Barcelona: Anagrama, p. 77-94.
- Aguirre, J. M. (1981). «El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa», *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (3), pp. 241-250.
- Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante.
- (1992). *Semántica de la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- (1997). «Leer para enseñar (entre gramática y retórica)», *Revista de Libros*, 11, pp. 35-36.
- (1998). «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria», en E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigós (coords.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés: [XVIII Curso de Lingüística Textual]*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 31-46.
- (2000). «La síntesis de la diversidad. Aspectos de la obra novelística de Carlos Fuentes», en L. Royano Gutiérrez (ed.), *Fuera del olvido. Los escritores hispanoamericanos frente a 1898*. Santander: Universidad de Cantabria; 137-151.
- (2005). «Transducciones en la obra de Vila-Matas», en M. D. de Asís Garrote y A. Calvo Revilla (eds.), *La novela contemporánea española*. Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala de la Universidad San Pablo CEU, pp. 11-31.
- (2006). «El metarrelato en el cuento *Chato Juan* de Asensio Sáez», *Salina*, 20, pp. 35-40.
- (2009). «*E pluribus unus*: discursos en la novela y discurso de la novela», *Ínsula*, 754, monográfico *Novelas híbridas*. Coordinado por T. Gómez Trueba, Octubre, pp. 9-13.

- (2011a). «La ficción es la realidad. Metarrelato y metaficción en *Llámame Brooklyn* de Eduardo Lago», en A. Calvo Revilla, J. L. Hernández Mirón y M.C. Ruiz de la Cierva (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*. Madrid: CEU ediciones, pp. 23-30.
- (2011b). «Interconexiones de géneros literarios y discursivos en la novela. Perspectivas desde el análisis interdiscursivo», en A. Baquero Escudero, F. Carmona Fernández, M. Martínez Arnaldos y A. Martínez Pérez (eds.), *Las interconexiones genéricas en la tradición narrativa*. Murcia: Editum, pp. 277-302.
- (2012). «Literatura comparada y clases de discurso. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y Portugal», en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.), *Literatures ibèriques medievals comparades*. Alicante: Universidad de Alicante, pp. 15-38.
- (2014). «Géneros literarios, clases de textos y análisis interdiscursivo. Perspectivas de la Retórica Cultural», en D. Sánchez Mesa, J. M. Ruiz Martínez y A. González Blanco (eds.), *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*. Granada: Universidad de Granada, pp. 37-53.
- Alberti, R. (1975). *Numancia*. Madrid: Turner.
- (1981). *Cal y canto*. Madrid: Alianza.
- (1987). «Góngora o el primo de lo barroco», *Edad de Oro*, 6, pp. 5-18.
- (2006). *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Madrid: Cátedra.
- Albiac Blanco, M. D. (2007). «Viejos, niñas y cánones en el teatro de Moratín *El viejo y la niña* en *El sí de las niñas*», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, VI, pp. 37-58.
- Alonso, D. (1956). «Edición». A Góngora, L. (1956).
- (1976). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Álvarez, C. e Iglesias, R.M. (2004). «Edición y traducción». A Ovidio (2004).

- Amorós, A. (1998). *Antología comentada de la Literatura Española. Siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- Anderson, M. (2013). «A reappraisal of the ‘total’ novel: totality and communicative systems in Carlos Fuentes’s *Terra Nostra*», *Symposium*, 57 (2), pp. 59-79.
- Aristóteles y Horacio (2003). *Artes poéticas*. Edición y traducción de A. González. Madrid: Visor.
- Arlandis, S. (2008). «Edición». A Brines, F. (2008).
- Artiles, J. (1977). «La intrahistoria: de Galdós a Unamuno», *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 201-219. [<http://actascongreso.casamuseoperezgaldos.com/index.php/cig/article/view/1432/1781>], fecha de último acceso: 28 de octubre de 2015.]
- Aullón de Haro, P. (2002). *El jaiku en España*. Madrid: Hiperión.
- Aznar Soler, M. (2010). «Edición, estudio introductorio y bibliografía». A Morales, J.R. (2010).
- Avilés, L. F. (1998). «"Fortaleza tan guardada": Casa, alegoría y melancolía en *El celoso extremeño*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 18.1, pp. 71-95. [<http://www.h-net.org/~cervant/csa/artics98/aviles.htm>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]
- Bachelard, G. (1980). *El aire y los sueños*. Traducción de E. Champourcín. México: FCE.
- (2006). *La poética del espacio*. Traducción de E. Champourcín. México: FCE.
- Badenes, J. I. (2014). «Staging the senex: Aging masculinities in the theater of Miguel de Cervantes and Federico García Lorca», *Romance Notes*, 54 (3), pp. 335-346.
- Bajtín, M. (2009). *Estética de la creación verbal*. Traducción de T. Bubnova. México: Siglo XXI.
- Barataud, M. A. (2009). «Del texto y de la imagen: la escritura transgénica en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* de Julio Cortázar», *Journées*

d'études et colloques du SAL III. [<http://www.crimic.parissorbonne.fr/actes/sal4/barataud.pdf>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]

- Barrera Vásquez, A. y Rendon, S. (2009). «Traducción». A VV.AA. (2009).
- Barthes, R. (2009a). *Diario de duelo*. Traducción A. Castañón. Texto establecido y anotado por N. Léger. Barcelona: Paidós.
- (2009b). *La aventura semiológica*. Traducción de R. Alcalde. Barcelona: Paidós.
- Basho, M. (2005). *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*. Traducción de A. Cabezas. Madrid: Hiperión.
- Basile, G. (2006). *Pentamerón. El cuento de los cuentos*. Introducción de B. Croce, epílogo de I. Calvino y prólogo, introducción y notas de C. Palma. Madrid: Siruela.
- Becerra, C. (1990) *Guardo la voz, cedo la palabra. Conversaciones con Gonzalo Torrente Ballester*. Barcelona: Anthropos.
- (2001). «Algunos aspectos de la autobiografía fantástica de Torrente Ballester: *Dafne y ensueños*», en J. Paulino y C. Becerra (coords.), *Gonzalo Torrente Ballester*. Madrid: Ed. Complutense, pp. 111-123.
- Betti, E. (1975). *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*. Madrid: Edersa.
- Beuchot, M. (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*. México: FCE.
- Biggane, J. (2000). «Yet Another Other: Unamuno's *El otro* and the Anxieties of Influence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77 (5), pp. 479-491.
- Bioy Casares, A. (2011). *Borges*. Edición de D. Martino. Barcelona: Backlist.
- Blanchot, M. (2005). *El libro por venir*. Traducción de C. Peretti y E. Velasco. Madrid: Trotta.
- Blecua, J.M. (1995). «Edición y prólogo». A Quevedo, F. (1995).
- Bloom, H. (2005). *El canon occidental*. Traducción de D. Alou. Madrid: Anagrama.
- (2007). *El ángel caído*. Traducción de A. Capel Tatjer. Madrid: Paidós.

- (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Traducción y notas de J. Alcoriza y A. Lastra. Madrid: Trotta.
- (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. Traducción de D. Alou. Madrid: Taurus.
- Bobes Naves, M.C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- (2002). «El proceso de transducción dramática: del texto a la representación», en C. Saralegui Platero y M. Casado Velarde (coords.), *Pulchre, Bene, Recte*. Pamplona: Eunsa, pp. 155-168.
- Bobes Naves, M. C. (2006). «El proceso de transducción escénica», *Revista de lingüística, literatura y cultura*, 1, pp. 35-54.
- Bolaño, R. (2004). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Borges, J. L. (1997). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- (2005a). *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- (2005b). *El hacedor*. Madrid: Alianza.
- (2005c). *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza.
- (2006). *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza.
- (2008a). *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza.
- (2008b). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- Bradbury, R. (2007). *Fahrenheit 451*. Traducción de F. Abelenda. Barcelona: Minotauro.
- Brines, F. (2006). *Unidad y cercanía personal con la poesía de Luis Cernuda*. Madrid: RAE.
- (2007). *Todos los rostros del pasado. Antología poética*. Selección y prólogo de D. Cañas. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2008) *Las brasas*. Edición de S. Arlandis. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2010). *Para quemar la noche*. Edición, introducción y selección de F. Bautista. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2011). *Ensayo de una despedida. Poesía completa (1960-1997)*. Barcelona: Tusquets.
- Brito Díaz, C. (1991). «Garcilaso y el mundo escrito: la Égloga tercera», *Revista de Filología*, Universidad de La Laguna, 10, pp. 21-29.
- Buñuel, L. (2003). *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo.
- Cabañas, P. (1965). «Moratín en la obra de Galdós», *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas II*, pp. 217-226. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih02101_6.pdf], fecha de último acceso: 24 de octubre de 2015.]
- Cabezas, A. (2007). «Selección, traducción y prólogo». A VV.AA. (2007).
- Canavaggio, J. (1994). *Historia de la literatura española. Tomo II. El siglo XVI*. Traducción de J. Bignozzi y Edición de R. Navarro Durán. Barcelona: Ariel.
- (2005). «Del Celoso extremeño al Viejo celoso», *Bulletin of Hispanic Society*, 82, pp. 587-598.
- Cano Aguilar, R. (2000). *Introducción al análisis filológico*. Madrid: Castalia.
- Cañas, D. (2007). «Selección y prólogo». A Brines, F. (2007).
- Carreira, A. (1997). «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 1, pp. 87-97.
- Castelar, E. (2011). *Abolición de la esclavitud*. Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispánico. [<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/LIBROS/Libro0777.pdf>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]
- Celan, P. (2004). *Obras completas*. Prólogo de C. Ortega y traducción de J.L. Reina Palazón. Madrid: Trotta.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- (2014a). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo.
- (2014b). *Las leyes de la frontera*. Barcelona: Debolsillo.

- Cernuda, L. (2005). *Poesía Completa. Vol. I*. Madrid: Siruela.
- Cervantes, M. (1989). *Novelas ejemplares I*. Edición de H. Sieber. Madrid: Cátedra.
- (1995). *El cerco de Numancia*. Edición de R. Marrast. Madrid: Cátedra.
- (1996). *Don Quijote de la Mancha I*. Edición de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo. Madrid: Alianza.
- (1998). *Entremeses*. Edición, introducción y notas de A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo. Madrid: Alianza.
- (2002). *Novelas ejemplares II*. Edición de H. Sieber. Madrid: Cátedra.
- Chartier, R. (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Traducción de L. Fólica. Madrid: Katz.
- Chavarría Vargas, E. (2011). *Transtextualidad y Burla. Lo jocoserio en las sátiras menipeas de Diego de Torres Villarroel*. Málaga: E.D.A.
- Cirlot, J. E. (1985). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- (2001). *Bronwyn*. Edición de V. Cirlot. Madrid: Siruela.
- Colli, G. (2011). *Filósofos sobrehumanos*. Edición de E. Colli y traducción de M. Morey. Madrid: Siruela.
- Cortázar, J. (1975). *Fantomas contra los vampiros multinacionales*. México: Excelsior.
- (2007). *Cuentos completos/I*. Madrid: Alfaguara.
- Cros, E. (2006). «La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra*, de Carlos Fuentes», *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 20, pp. 7-13.
- Csikós, Z. (2011). «Carlos Fuentes's wars of Independence», *Colindancias-Revista de la Red Regional de Hispanistas de Hungría, Rumanía y Serbia*, 2, pp. 105-111.
- Cuesta Abad, J.M. (1990). *Ficciones de una crisis. Poética e interpretación en Borges*. Madrid: Gredos.
- (1997). *Las formas del sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma.

- Dávila, M.L. (2008). «Alguien se pierde en el laberinto cosmicómico de Fantomas, ¿pero quién?», *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, VIII (29), pp. 123-142.
- De la Vega, G. (2001). *Obras completas con comentario*. Edición de E.L. Rivers. Madrid: Castalia.
- De León, L. (2012). *Poesía*. Edición, estudio y notas de A. Ramajo Caño. Madrid: Real Academia Española.
- De Man, P. (2007). *Retórica del Romanticismo*. Edición y traducción de J. Jiménez Heffernan. Madrid: Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Rizoma. Introducción*. Traducción de V. Navarro. Valencia: Pre-textos.
- Delgado, A. (2005). *Discanto*. Madrid: Visor.
- Derrida, J. (2007). *La diseminación*. Traducción de J.M. Arancibia. Madrid: Fundamento.
- Doležel, L. (1986). «Semiotics of Literary Communication», *Strumenti Critici*, 50, nuova serie, I (1), pp. 5-48.
- (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- (1997). *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Albuquerque. Madrid: Arco Libros.
- (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez. Madrid: Arco/Libros.
- (2002). «Semiótica de la comunicación literaria», en J. González Maestro (ed.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 173-218.
- (2010). *Possible Worlds of Fiction and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Dotras, A. M. (1994.) *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2009). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Traducción de E. Penzzoni. México: Siglo XXI.
- Dupont, D. (2002). «Baroque ambiguities: the figure of the author in *Terra Nostra*», *Latin American Literary Review*, 30 (59), pp. 5-19.
- Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Traducción de F. Perujo. Barcelona: Seix Barral.
- (2005). «La poética de la obra abierta», en J. M. Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, pp. 894-900.
- (2009a). *Apocalípticos e integrados*. Traducción de A. Boglar. Barcelona: Tusquets.
- (2009b). *Cultura y semiótica*. Traducción de M. León y C. Vázquez de Parga. Prólogo de J. Lozano. Madrid: Pensamiento.
- (2010). *Baudolino*. Traducción de H. Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo.
- (2011a). *Confesiones de un joven novelista*. Traducción de G. Sans Mora. Barcelona: Lumen.
- (2011b). *La estructura ausente*. Traducción de F. Serra Cantarell. Barcelona: Debolsillo.
- (2011c). *La isla del día de antes*. Traducción de H. Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo.
- (2012). *Decir casi lo mismo. La traducción como experiencia*. Traducción de H. Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo.
- (2013). *Los límites de la interpretación*. Traducción de H. Lozano Miralles. Barcelona: Debolsillo.
- Fernández Rodríguez, A. (2003). *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

- Fernández Romero, R. (2006). «Fantasma oscuro que se sueña a sí mismo: La escritura autobiográfica de Gonzalo Torrente Ballester en *Dafne y ensueños*», *La tabla redonda: anuario de estudios torrentinos*, 4, pp. 15-32.
- Fuentes, C. (1962). *Aura*. México: Ediciones Era.
- (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- (1985). *Terra Nostra*. Barcelona: Seix Barral.
- (1990). *Valiente Mundo Nuevo*. Madrid: Mondadori.
- (1993). *Geografía de la novela*. Alfagura: Madrid.
- (1994). *Cervantes o la crítica de la lectura*. Madrid: Biblioteca de estudios cervantinos.
- (2006). *Los años con Laura Díaz*. Madrid: Punto de Lectura.
- (2009). *El espejo enterrado*. México: Taurus.
- (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Gadamer, H-G. (2007). *Verdad y método*. Traducción de A. Agud Aparicio y R. de Agapido. Salamanca: Sígueme.
- (2009). *Arte y verdad de la palabra*. Traducción de J.F. Zúñiga García y F. Oncina. Prólogo de G. Vilar. Barcelona: Paidós.
- Gagen, D. (2008). «Collective suicide: Rafael Alberti's updating of Cervantes's *La destrucción de Numancia*», *Modern Language Review*, 103, pp. 93-112.
- Galan, F. R. (1998). *Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de Praga 1928-1946*. Traducción de M.L. Puga. Madrid: Siglo XXI.
- Galdós, B. P. (2006). *La corte de Carlos IV*. Edición de E. La Parra López. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- García Barrientos, J. L. (1996). *El lenguaje literario I. La comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- García Berrio, A. (1973). *El significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Planeta.

- (1989) *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- (2003). *Empatía. La poética sentimental de Francisco Brines*. Madrid: Generalitat Valenciana.
- y Hernández Fernández, T. (2006). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- García Cueto, P. (2011). «La influencia de Luis Cernuda en la poesía de Francisco Brines», *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/cerbrines.html>], fecha de último acceso: 23 de octubre de 2015.]
- García Galiano, Á. (2005). «Quizá nos lleve el juego al infinito (el Quijote en la obra de Torrente Ballester)», *La tabla redonda: anuario de estudios torrentinos*, 3, pp. 149-164.
- García Gual, C., Martínez Hernández, M. y Lledó Íñigo, E. (2004). «Introducción, traducción y notas». A Platón (2004).
- García Lorca, F. (1985). *La casa de Bernarda Alba. La zapatera prodigiosa*. Madrid: Espasa Calpe.
- García-Martín, E. (2009). «Revisiones al tema numantino en Cervantes y Rojas Zorrilla: ritualización y desmitificación del mito patrio», *Bulletin of the Comedians*, July, 61 (2), pp. 83-103.
- García Ramos, A. (2013). «El legado de Carlos Fuentes», *Revista Cálamo*, 61, pp. 107-110.
- Garrido Domínguez, A. (2007). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Godoy, M. E. (2001). «Teoría y práctica de las *Españoladas* en el teatro de José Ricardo Morales», *Revista Signos*, 34 (49), pp. 21-34. [<http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342001004900002&script=sciartext>], fecha del último acceso: 28 de octubre de 2015.]

- Góngora, L. (1956). *Las Soledades*. Edición de D. Alonso. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- (1994). *Soledades*. Edición de R. Jammes. Madrid: Castalia.
- (en línea) *Soledades*. Colección Averroes, Junta de Andalucía. [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/g/Gongora,%20Luis%20e%20-%20SoledadesMatějka.pdf], fecha del último acceso: 28 de octubre de 2015.]
- González Alcázar, F. (2013). «Reflexiones sobre la lectura en torno a tres libros», *Revista Cálamo FASPE*, Monográfico: Experiencias de la lectura, 61, pp. 60-69.
- Gorman, D. (1998). «Lubomir Doležel: a checklist of publications in English, 1966-1998», *Style*, 32 (4), pp. 680-690.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.
- Gullón, R. (1965). «Imágenes del otro. Unamuno y sus lecturas», *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1), pp. 210-221.
- Hansen, H. L. (2001). «Escultura y rayo. Cumbre y ocaso del neogongorismo en la *Soledad tercera* de Rafael Alberti», *Anales de la literatura española contemporánea*, 26 (2), pp. 553-572.
- Heidegger, M. (2008). *Estancias*. Traducción de I. Reguera. Valencia: Pre-textos.
- Hempel, W. (1983). «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca», en *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas VIII*, pp. 693-702 [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih08_1074.pdf], fecha de último acceso: 22 de octubre de 2015.]
- Hernández, J. (2007). *El gaucho Martín Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Cátedra.
- Hoffmann, Y. (2001). «Antologado, prologado y comentado». A VV.AA. (2001).
- Holbein, H. (2008). *La danza de la muerte*. Madrid: Abada.
- Izquierdo Arroyo, J. M. (1980). «Sobre la transducción (Meditaciones semiológicas), I. Transmisión y De-sustanciación», *Boletín Millares Carlo*, 2, pp. 323-406.
- Jaeger, W. (2006). *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Traducción de J. Xirau y

W. Roces. México: FCE.

Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Traducción de J.M. Pujol y J. Cabanes. Barcelona: Seix Barral.

Jammes, R. (1994). «Edición». A Góngora, L. (1994).

Jerez Farrán, C. (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Coruña: Edición do Castro.

Jiménez, J. O. (1972). *Cinco poetas del tiempo. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño, Francisco Brines*. Madrid: Ínsula.

Josa, L. (2007). «“De farsa humana eterna...” Federico García Lorca y Cervantes», *El teatro de Miguel de Cervantes ante el IV Centenario: V Congreso Internacional de Poética del Teatro*. Codirigido y coorganizado por M. Grazia Profeti, Florencia, 17-19 de diciembre de 2003, Pontevedra: Mirabel, pp. 217-225. [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-farsa-humana-eterna-federico-garca-lorca-y-cervantes-0/>], fecha del último acceso: 24 de octubre de 2015.]

Juvan, M. (2008). «Towards a History of Intertextuality in Literary and Culture Studies», *Purdue*, 10, 3, pp. 1-9. [<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1370&context=clweb>], fecha de último acceso: 24 de octubre de 2015]

Kafka, F. (2005). *Cuadernos en octavo*. Traducción, introducción y notas de C. Gauger. Madrid: Alianza.

Kerr, L. (1980). «The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra Nostra*», *PMLA*, 95 (1), pp. 91-102.

Kochis, B. (1976). «List of Lectures Given in The Prague Linguistic Circle (1926-1948)», en L. Matjeka, *Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. The University of Michigan: Ann Arbor, pp. 607-622.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral.

— (2010). *Semiótica 2*. Traducción de J. Martín Arancibia. Madrid: Espiral.

Kunz, M. (1997). *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*. Madrid: Gredos.

- Lara Cantizani, M. (2006). «Edición». A VV.AA. (2006).
- Lázaro Carreter, F. (1956). «El teatro de Unamuno», *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, 7, pp. 5-29.
- y Correa Calderón, E. (2010). *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: editions du Seuil.
- Levý, J. (1976). «The Translation of Verbal Art», en L. Matějka y I. R. Titunik (eds.), *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Massachusetts: The MIT Press, pp. 218-226.
- Lima, L. (2005). *La expresión americana*. México: FCE.
- Llanos López, R. y Piñera Tarque, I. (2002). «Transducción dramática y transducción fílmica», en J. Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, pp. 381-398.
- Lledó, E. (2010). *El concepto “Pólesis” en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*. Madrid: Dykinson.
- López Grigera, M. L. (1987). «Análisis de un soneto de Quevedo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, pp. 105-116.
- López, M. (1991). «Dafne y ensueños. Una autobiografía fantástica (1)», en A. Lara Pozuelo (coord.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. *Hispanica Helvética* (1), pp. 67-82.
- Ly, N. (1995). «Tradición, memoria, literalidad. El caso de Góngora», *Bulletin Hispaniqué*, 97 (1), pp. 347-359.
- Lyon, J. (1986). «Love, Imagination and Society in *Amor de don Perlimplín* and *La zapatera prodigiosa*», *Bulletin of Hispanic Studies*, Julio 1, 63 (3), pp. 235-245.
- Machado, A. (1967). *Obras completas*. Madrid: Plenitud.
- Maestro, J. G. (1994). *La expresión dialógica en el discurso lírico. La poesía de Miguel de Unamuno. Pragmática y transducción*. Kassel: Edition Reichenberger-Universidad de Oviedo.

- (1996). «Lingüística y poética de la transducción teatral», *Theatralia: revista de poética del teatro*, 1, pp. 175-211.
- (2002). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Maier-Troxler, K. (2009). «Alegrando la vista y el oído»: Tejido y texto en la *Égloga III* de Garcilaso, en M. Burkhardt, A. Plattner, A. Schorderet, *Parallelismen: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Ehren von Peter Fröhlicher*. Tübingen: University of Zurich, pp. 87-95.
- Martín Jiménez, A. (2015) *Literatura y Ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Bern: Peter Lang.
- Martín, R. (2007). «El que se enterró, germen de *El otro*, o el misterio del doble en Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 44 (2), pp. 113-124.
- Martín-Santos, L. (2000). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Crítica.
- Martínez Mata, E. (2002). «Edición». A Moratín, L. Fernández de, (2002).
- Matějka, L. (1976). *Sound, sign and meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. Michigan: Ann Arbor.
- y Titunik, I. R. (1976). *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Massachusetts: The MIT Press.
- McCarthy, C. (2011). *The Sunset Limited*. Londres: Picador.
- Molho, M. (1990). «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 18, pp. 743-792.
- Monzó, Q. (2005). *El porqué de las cosas*. Barcelona: Anagrama.
- Morales, J. R. (1987). *Españoladas*. Móstoles: Espiral.
- (2010). *Obras completas. Teatro I*. Edición, estudio introductorio y bibliografía de M. Aznar Soler. Valencia: Intitució Alfons el Magnànim.
- Moratín, L. Fernández de, (1991). *Viaje a Italia*. Edición de B. Tejerina Gómez. Madrid: Escapa Calpe.

- (2002). *El sí de las niñas*. Edición de E. Martínez Mata. Madrid: Cátedra.
- Morilla Palacios, A. (2009). «Doña Inés en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41. [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/donjuan.html>], fecha de último acceso: 23 de octubre de 2015.]
- Mukařovský, J. (1964a). «Standard Language and Poetic Language», en P. L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Georgetown: Georgetown University Press, pp. 17-30.
- (1964b). «The Esthetics of Language», en P. L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Georgetown: Georgetown University Press, pp. 31-69.
- (1970). *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Michigan: Ann Arbor.
- (1976a). «Art as Semiotic Fact», en L. Matějka y I. R. Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contribution*. Massachusetts: Ann Arbor, pp. 3-11.
- (1976b). «Poetic Reference», en L. Matějka y I. R. Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contribution*. Massachusetts: Ann Arbor, pp. 155-163.
- (1977a). «On Poetic Language», en J. Burbank y P. Steiner, *The Wordl and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský*. London: Yale University Press, pp. 1-64.
- (1977b). «The Individual and Literary Development», en J. Burbank y P. Steiner, *The Wordl and Verbal Art. Selected Essays by Jan Mukařovský*. London: Yale University Press, pp. 161-179.
- (1982). «Structuralism in Esthetics and in Literary Studies», en P. Steiner, *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*. Austin: University of Texas Press, pp. 65-82.
- Navajas, G. (1988). «El yo, el lector-otro y la duplicidad de Unamuno», *Hispania*, 71 (3), pp. 512-522.
- Oloff, K. (2011). «*Terra Nostra* and the rewriting of the modern subject: archetypes, myth, and selfhood», *Latin American Research Review*, 46 (3), pp. 3-20.

- Orejudo, A. (2007). *Fabulosas narraciones por historias*. Barcelona: Tusquets.
- Ortega y Gasset, J. (2006). *La deshumanización del arte*. Edición de P. Garagorri. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Ovidio (2004). *Metamorfosis*. Edición y traducción de C. Álvarez y R.M. Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Percas de Ponsetti, H. (1994). «“El Misterio Escondido” en *El celoso extremeño*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14 (2), pp. 137-153.
- Pérez Bazo, J. (1998). «Las *Soledades* Gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar», *Criticón*, 74, pp. 125-154.
- Peris Blanes, J. (2012). «Cortázar: entre la cultura pulp y la denuncia política», *Estudios Filológicos*, 50, pp. 95-112.
- Perrault, C. (2008). *Cuentos de hadas*. Edición y traducción de L.A. de Cuenca. Zaragoza: Rey Lear.
- (2010). *Cuentos completos*. Traducción y notas de J. Eyheramonno y E. Pascual. Madrid: Alianza.
- Piglia, R. (2014). *Formas breves*. Barcelona: Debolsillo.
- Platón, (2002). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos.
- (2004) *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Introducciones, traducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.
- (2005). *La República*. Madrid: Alianza.
- Polizzi, A. (1999). *El proceso metafictivo en el realismo de Pérez Galdós*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Cabildo de Gran Canaria.
- Portolés, J. (2004). *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Síntesis.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994). *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra.
- Prieto Martínez, J. (1998). «El sí de los súbditos: Leandro Fernández de Moratín y la escenografía neoclásica del poder», *Hispania*, 81 (3), pp. 490-500.

- Pujante, D. (2004). *Belleza mojada. La escritura poética de Francisco Brines*. Sevilla: Renacimiento.
- Pynchon, T. (2000). *La línea de Mason y Dixon*. Traducción de J. Fibla. Barcelona: Tusquets.
- Quevedo, F. (1995). *Poesía completa I y II*. Edición y prólogo de J.M. Blecua. Madrid: Turner.
- Ramos Ortega, M. J. (1990). «Cal y canto», *Cuadernos hispanoamericanos*, 485-486, pp. 292-295.
- Rey, A. (1997). «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 189-214.
- Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1996). «Edición». A Cervantes, M. (1996).
- Rivers, E.L. (2001). «Edición». A De la Vega, G. (2001).
- Ródenas, D. (2003). «Edición». A VV.AA. (2003).
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Rubio, I. (1999). «En torno al teatro político de Rafael Alberti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 21 (1), pp. 123-138.
- Sallis, J. (2009). *Piedra*. Traducción de T. Fernández Aúz y B. Eguibar. Valencia: Pretextos.
- Salustio, (2005). *La conjuración de Catilina. La guerra de Yugurta*. Traducción de M. Montero Montero. Madrid: Alianza.
- Sánchez Ferlosio, R. (2002). *El testimonio de Yarfoz*. Barcelona: Destino.
- Sánchez M. de Pinillos, H. (2010). «El soneto *Retirado en la paz de estos desiertos* de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica», *La Perinola*, 14, pp. 221-246.
- Saussure, F. (2009). *Curso de lingüística general*. Traducción y notas de M. Armiño. Madrid: Akal.
- Segre, C. (1973). *Semiotics and Literary Criticism*. Mouton: The Hague.
- (1974). *Crítica bajo control*. Traducción de M. Arizmendi y M. Hernández-

Esteban. Barcelona: Planeta.

Seltzer, W. (Productor) y F.J. Schaffner (Director) (1965). *El señor de la guerra* (Película). Estados Unidos: Universal Pictures.

Shelley, P. B. Love Peacock, T. y Stuart Mill, J. (2002). *El valor de la poesía*. Madrid: Hiperión.

Shklovski, V. (2005). «El arte como artificio», en J. M. Cuesta Abad y J. Jiménez Heffernan, *Teorías literarias del siglo XX, Una antología*. Madrid: Akal, pp. 68-73.

Smith, G. (1972). «Unamuno, Ortega and the *Otro*», *Revista de Estudios Hispánicos*, 1 (6,3), pp. 373-385.

Sosnowski, S. (1976). «Entrevista con Julio Cortázar», en *Hispanamérica*, V, 13, pp. 51-68. [<http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=25.49&Cle=catalogue>], fecha del último acceso: 19 de octubre de 2015.]

Spang, K. (1993). *Géneros literarios*. Madrid: Editorial Síntesis.

Stagg, G. (1984). «The Refracted Image: Porras and Cervantes», *Cervantes*, 4.2, pp. 139-153. [<https://www.h-net.org/~cervant/csa/articf84/stagg.htm>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]

Steiner, G. (2001). *Nostalgia del absoluto*. Traducción de M. Tabuyo y A. López. Madrid: Siruela.

— (2007). *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Crítica.

— (2008). *Los libros que nunca he escrito*. Traducción de M. Condor. Madrid: Siruela.

— (2011). *El silencio de los libros*. Traducción de M. Condor. Madrid: Siruela.

Steiner, P. (1982a). «“Formalism” and “Structuralism“: An Exercise in Metahistory», *Russian Literature*, 12 (3), pp. 229-330.

— (1982b). *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*. Austin: University of Texas Press.

Suárez, F. (2002). *Los invasores*. Ferrol: Embora.

- Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Tejerina Gómez, B. (1991). «Edición». A Moratín, L. Fernández de, (1991).
- Todorov, T. (2005). *Crítica de la crítica*. Traducción de J. Sánchez Lecuna. Barcelona: Paidós.
- Torrente Ballester, G. (1993). *La saga/fuga de J.B.* Barcelona: RBA.
- (1998a). *Dafne y ensueños*. Madrid: Alianza.
- . (1998b). *Fragmentos de Apocalipsis*. Madrid: Alianza.
- (1998c). *La isla de los jacintos cortados*. Madrid: Alianza.
- (1999). *Quizá nos lleve el viento al infinito*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Don Juan*. Madrid: El País.
- Trebolle, J. y Pérez, M. (2006). *Historia de la Biblia*. Madrid: Trotta.
- Ubieta López, J.A. (dir.), Morla Asensio, V. y García Rodríguez, S. (coords.) (1998). *Biblia de Jerusalén*. Barcelona: Desclée de Brouwer.
- Ullán, J.M. (2008). *Ondulaciones*. Prólogo de M. Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Unamuno, M. (1969). *El otro. El hermano Juan*. Madrid: Espasa Calpe.
- (2011). *Cuentos completos*. Madrid: Páginas de espuma.
- Urbina Fonturbel, R. (2001). «La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo», *Lenguas, Literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*, Madrid, Arrecife, pp. 65-82.
- Urgo, J.R. (1996). «Introducción». A VV.AA. (1996).
- Valdivia, P. (2011). «José Ricardo Morales: el exilio interminable», *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 9, pp. 72-89.
- (2013). «*Ardor con ardor se apaga* de José Ricardo Morales y la actualización de la noción de ‘las tres culturas’ como estrategia discursiva», *Dialogía*, 7, pp. 174-195.
- (2014). *José Ricardo Morales, de mar a mar. Teatro transnacional, exilio y periferia*. Sevilla: Renacimiento.

- Vega, M. J. (2003). *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica.
- Velstruký, J. (1976a). «Construction of Semantic Contexts», en L. Matějka y I. R. Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Massachusetts: The MIT Press, pp. 134-144.
- (1976b). «Dramatic Text as a Component of Theater», en L. Matějka y I. R. Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Massachusetts: The MIT Press, pp. 94-117.
- Villanueva, D. (2007). *La poética de la lectura en Quevedo*. Madrid: Siruela.
- Vodička, F. (1964). «The History of the Echo of Literary Works», en P. L. Garvin, *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Georgetown: Georgetown University Press, pp. 71-82.
- (1976). «Response to Verbal Art», en: L. Matějka y I. R. Titunik, *Semiotics of art. Prague School Contributions*. Massachusetts: The MIT Press, pp. 197-208.
- (1982). «The Concretization of the Literary Work», en P. Steiner, *The Prague School. Selected Writings, 1929-1946*. Austin: University of Texas Press, pp. 103-134.
- Volek, E. (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid: Fundamentos.
- Voloshinov, V. N. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- VV.AA. (1996). *Discursos inaugurales*. Introducción de J. R. Urgo y traducción de C. Fernández Rabadán. León: Universidad de León.
- (2001). *Poemas japoneses a la muerte*. Antologados, prologados y comentados por Y. Hoffmann. Traducción de E. Moga. Barcelona: DVD Poesía.
- (2003). *La crítica literaria en la prensa*. Edición de D. Ródenas. Barcelona: Mare Nostrum.
- (2005). *Aldea poética III. Haiku*. Madrid: Opera.

- (2006). *Deshielo en primavera (Antología de haikus)*. Edición de M. Lara Cantizani. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- (2007). *Jaikus inmortales*. Selección, traducción y prólogo de A. Cabezas. Madrid: Hiperión.
- (2009). *El libro de los libros de Chilam Balam*. Traductores A. Barrera Vásquez y S. Rendon. Madrid, Mexico: FCE.
- Walser, R. (2009). *Ante la pintura*. Traducción de R. Pilar Blanco. Madrid: Siruela.
- Weber, A. (1984). «Tragic Reparation in Cervantes' *El celoso extremeño*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 4.1, pp. 35-51. [<https://www.hnet.org/~cervant/csa/artics84/weber.htm>], fecha del último acceso: 22 de octubre de 2015.]
- Wordsworth, W. (1999). *Prólogo a Baladas Líricas*. Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión.
- Young Mee, P. (2003). «*Terra nostra*, de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura», *Contribuciones desde Coatepec*, 5, pp. 21-42.
- (2004) «*Terra Nostra* de Carlos Fuentes: claves para una nueva lectura (Segunda Parte)», *Contribuciones desde Coatepec*, 6, pp. 31-53.
- Zaldua, I. (2005). *Porvenir*. Madrid: Lengua de trapo.
- Zola, É. (2006). «J'accuse», *L'obs Société*. [<http://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20060712.OBS4922/j-accuse-par-emile-zola.html>], fecha de último acceso: 22 de octubre de 2015.]

