

MISCELÁNEA
•
RESEÑAS

"CUANDO EL ACORDE LLEGA"

Literatura y canción popular contemporánea

ISSN-e 2174-2464

<https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/index>

Dirección

María Ángeles GRANDE ROSALES,
Universidad de Granada, España

Subdirección

Mario de la TORRE-ESPINOSA,
Universidad de Granada, España

Jefatura de redacción

Ana LAGUNA MARTÍNEZ, Universidad
de Granada, España

Secretaría de redacción

Julia NAWROT, Universidad de
Granada, España

Consejo de redacción

Antonio ALÍAS BERGEL, Universidad de
Granada, España

Paulo GATICA COTE, Universidade de
Santiago de Compostela, España

Belén TORTOSA PUJANTE, Université
de Strasbourg, Francia

Mitzi MARTÍNEZ GUERRERO,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Kamil SERUGA, Uniwersytet
Warszawski, Polonia

Angie HARRIS SÁNCHEZ, Universidad
de Granada, España

María BEAS MARÍN, Université Paris 8,
Francia

Juan Pedro MARTÍN VILLARREAL,
Universidad de Salamanca, España

María Andrea GIOVINE YÁÑEZ,
Universidad Nacional Autónoma de
México, México

Directora honorífica

Alana GÓMEZ GRAY, Universidad de
Guadalajara, México

Comité de honor [enlace](#)

Comité científico [enlace](#)

Evaluadores [enlace](#)

Contacto

IMPOSSIBILIA. REVISTA INTERNACIONAL DE
ESTUDIOS LITERARIOS
UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y
TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
18071 GRANADA

 **E-MAIL:** IMPOSSIBILIA@UGR.ES



DISTRIBUCIÓN

EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GRANADA (EUG)

[HTTP://WWW.EDITORIALUGR.COM](http://WWW.EDITORIALUGR.COM)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios es una publicación semestral evaluada por pares. Editada desde 2011 de forma ininterrumpida, está dedicada a la difusión de resultados de investigaciones y estudios originales sobre estudios literarios, especialmente en el ámbito de la Teoría y la Crítica cultural. Indizada/evaluada en SCOPUS, Web of Science (Emerging Sources Citation Index), Sello de Calidad de la FECYT, Fuente Academica Plus, MLA – Modern Language Association Database, DOAJ, DIALNET, MIAR, Dulcinea, SJI Factor, SHERPA/RoMEO, SUDOC, EBSCO. COPAC, Redib WorldCat, Citefactor, Directory of Open Access Journals, ERIHPlus, LATINDEX (Catálogo v2.0).

SUMARIO
CONTENTS

MONOGRÁFICO:

“CUANDO EL ACORDE LLEGA”: LITERATURA Y CANCIÓN POPULAR CONTEMPORÁNEA
“WHEN THE CHORD ARRIVES”: LITERATURE AND CONTEMPORARY POPULAR SONG

SABRINA RIVA Y PABLO NÚÑEZ DÍAZ

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

pp. 06-11

CARLOS MARTÍNEZ DOMINGO

ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN: INTERÉS CRÍTICO DE LOS RECITADOS CON MÚSICA Y LAS SONORIZACIONES SIN LETRA

ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN. CRITICAL INTEREST OF MUSICAL RECITATIONS AND INSTRUMENTAL ADAPTATIONS WITHOUT LYRICS

pp. 12-24

ANTONIO PORTELA LOPA

DISCURSO Y POÉTICA EN LAS CANCIONES DE LA MOVIDA: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA RETÓRICA CULTURAL

DISCOURSE AND POETICS IN THE SONGS OF THE MOVIDA: AN APPROACH FROM THE CULTURAL RHETORIC

pp. 25-38

MICAELA MOYA

TINTA Y TIEMPO, LA METACANCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE JORGE DREXLER

TINTA Y TIEMPO, METASONG IN JORGE DREXLER'S PRODUCTION

pp. 39-52

FLORIAN HOMANN

MEMORIA, TRADICIÓN, INTERTEXTUALIDAD, NARRACIÓN Y COMPROMISO POLÍTICO: LOS ROMANCES FLAMENCOS CONMEMORATIVOS DE LOS ASESINADOS POR EL FALANGISMO

MEMORY, TRADITION, INTERTEXTUALITY, NARRATION AND POLITICAL ENGAGEMENT: THE FLAMENCO ROMANCES COMMEMORATING THOSE MURDERED BY FALANGISM

pp. 53-66

ALLEN JUAN ZEGARRA ACEVEDO

LA SALSA DE RUBÉN BLADES COMO EXPRESIÓN DEL MODERNISMO MARTIANO

RUBÉN BLADES'S SALSA AS AN EXPRESSION OF MARTÍ'S MODERNISM

pp. 67-80

JULIANA GUERRERO

EL FIN DE LA HISTORIA DEL SIGLO XX DEL FOLCLORE MUSICAL ARGENTINO: EL SURGIMIENTO DEL FOLCLORE JOVEN

THE END OF THE HISTORY OF TWENTIETH CENTURY OF ARGENTINEAN FOLK MUSIC: THE EMERGENCY OF YOUNG FOLKLORE

pp. 81-97

SALVADOR CALDERÓN DE ANTA

“UN TRAUMA LLAMADO FUTURO”: EL ROCK DESENCANTADO DE BIZNAGA

‘A TRAUMA CALLED FUTURE’: THE DISENCHANTED ROCK OF BIZNAGA

pp. 98-111

MISCELÁNEA

NICOLÁS GARCÍA

GENERICIDAD Y COGNICIÓN: LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA DE CIENCIA FICCIÓN ARGENTINA Y LATINOAMERICANA

GENERICITY AND COGNITION: LIMITS IN ARGENTINIAN SCIENCE FICTION CRITICISM

pp. 112-123

SIMONE FERRARI

NOTAS SOBRE LA NOCIÓN DE ABIAYALA. GENEALOGÍAS GUNADULE, USOS GLOBALES Y BRECHAS DECOLONIALES.

NOTES ON THE NOTION OF ABIAYALA. GUNADULE GENEALOGIES, GLOBAL USES AND DECOLONIAL GAPS

pp. 124-140

ARZU ÖZYÖN

BREAKING THE MAGIC SPELL OF THE FEMININE FAIRY TALES THROUGH SUBVERSION: ANGELA CARTER'S "WOLF TRILOGY"

ROMPIENDO EL HECHIZO MÁGICO DE LOS CUENTOS DE HADAS FEMENINOS A TRAVÉS DE LA SUBVERSIÓN: "LA TRILOGÍA DEL LOBO" DE ÁNGELA CARTER

pp. 141-157

CYNTHIA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

“LECCIÓN DE SOMBRA Y ETERNIDAD”: LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD EN *DERRAMEN SU SANGRE LAS SOMBRAS* DE CARMEN CONDE.

“LESSON OF SHADOW AND ETERNITY”: THE REPRESENTATION OF MOTHERHOOD IN DERRAMEN SU SANGRE LAS SOMBRAS BY CARMEN CONDE

pp. 158-170

ROBERTA NARCISI

PERPETRADORES Y VÍCTIMAS EN LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO DE FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y JUECES EN LA NOCHE DE ANTONIO BUERO VALLEJO

PERPETRATORS AND VICTIMS IN LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO BY FERNANDO FERNÁN GÓMEZ AND JUECES EN LA NOCHE BY ANTONIO BUERO VALLEJO

pp. 171-183

RESEÑAS

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO

RESEÑA DE / REVIEW OF: SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, DOMINGO Y ALBERICH PASCUAL, JORDI (EDS.) (2022). *TRANSMEDIALIZACIÓN & CROWDSOURCING. LOS PLACERES DE LA INTERMEDIALIDAD Y LA COLABORACIÓN EN LOS RELATOS DE LA CULTURA DIGITAL*. VALENCIA: TIRANT LO BLANCH.
pp. 184-186

ROXANA ILASCA

RESEÑA DE / REVIEW OF: RODRÍGUEZ POSADA, ADOLFO (2023). *POST-LITERATURA. ONTOLOGÍA DÉBIL, FRAGMENTARISMO Y RETICULARIDAD EN LA NARRATIVA MUTANTE ESPAÑOLA (2003-2022)*. GIJÓN: EDICIONES TREA.
pp. 187-189

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA

RESEÑA DE / REVIEW OF: MARIA AYETE GIL (2023). *IDEOLOGÍA, PODER, CUERPO. LA NOVELA POLÍTICA CONTEMPORÁNEA*. BARCELONA: BELLATERRA.
pp. 190-192

JORGE BRAGA RIERA

RESEÑA DE / REVIEW OF: GUERRERO, ISABEL (2023). *FESTIVALIZAR EL TEATRO. UN RECORRIDO A TRAVÉS DE LA CELEBRACIÓN DE WILLIAM SHAKESPEARE*. MURCIA: EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA.
pp. 193-196

INTRODUCCIÓN
INTRODUCTION

NUEVAS APROXIMACIONES A LAS RELACIONES ENTRE
POESÍA Y CANCIÓN EN LENGUA ESPAÑOLA
*NEW APPROACHES TO THE RELATIONSHIP BETWEEN
POETRY AND SONG IN THE SPANISH LANGUAGE*

SABRINA RIVA

Universidad Nacional de Mar del Plata–CONICET

PABLO NÚÑEZ DÍAZ

Universidad de Oviedo

rivasabrina22@gmail.com

 0000-0001-5510-9271

ndpablo@uniovi.es

 0000-0002-0067-0595

Recibido: 15/10/2024

Aceptado: 31/10/2024

En el título del presente monográfico, “Cuando el acorde llega: literatura y canción popular contemporánea”, una cita del libro *Ocnos* de Luis Cernuda nos recuerda, una vez más, el estrecho vínculo que música y poesía han tenido a partir de los orígenes de la lírica. Desde la Antigüedad, en la que era inconcebible pensar la danza, la música y la poesía de modo aislado, pasando por la Edad Media, en la que la figura del *aedo* antiguo regresa “bajo la forma del trovador”, quien compone también la letra y la música de sus canciones ligando inexorablemente la música a la oralidad, hasta nuestros días, en los que los cantautores y cantautoras recuperan y alientan la dimensión performativa de esas prácticas artísticas, nos encontramos con un continuo “regreso a la poesía como palabra cantada” (Viñas Piquer, 2020: 733).

Sin embargo, la discusión sobre el estatuto poético de la canción es un asunto aún no zanjado. En el ámbito hispánico, la entrega del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, en el no tan lejano 2016, renovó la polémica, suscitando antinomias irreconciliables, posiciones más matizadas e incluso una defensa de la calidad literaria de la canción que no pretende igualarla con la poesía.

Por un lado, Javier García Rodríguez, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Oviedo, aboga por la “integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX” (2021). Emilio de Mi-

guel, especialista de la Universidad de Salamanca, en cambio, elude las polarizaciones y sea “poesía o no”, afirma, “es, desde luego, literatura” (2019: 386).

Por el otro, el reconocido poeta y eventual letrista de la Orquesta Mondragón, Luis Alberto de Cuenca, sostiene que los cantautores no hacen literatura, dado que para él los que escriben letras supeditan lo escrito a la melodía, perdiendo a su entender cierta “literariedad” (2016) y obviando, en parte, la música propia del lenguaje poético. En esta misma línea, David Viñas Piquer considera que las relaciones entre poetas y cantautores se han cristalizado más por una razón de “inercia” o “genealogía cultural” —aquella que apenas esbozamos en el primer párrafo de este escrito—. Pese a esto, según él, “por una cuestión de procedimiento creativo”, el cantautor “se separa de los poetas de su época y de cualquier época que no estuviera ya dominada por la oralidad” (2020: 737). Es decir, las letras de canciones pueden tener valor poético, pero no son poesía porque deben procurar ajustarse al texto musical y, en escena, al texto espectacular.

Por último y sin pretensión de exhaustividad, destacamos que en un sugerente artículo de 2022, Rocío Badía Fumaz no solo hace una puesta al día de las teorías más relevantes del campo crítico actual en torno a la canción popular, recuperando las nociones de “intermedialidad extrínseca” e “intrínseca” de Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo y extrapolándolas a este ámbito, sino que emprende la tarea de analizar los rasgos que la canción comparte con los géneros literarios. Una de sus conclusiones fundamentales es que consideramos poesía a una canción de acuerdo con la recepción que hagamos de esta y las ideas previas que manejemos sobre el género lírico, siendo esa operación móvil e individual, a pesar de estar condicionada por los cambios sociales y de época. En este sentido, tomando como punto de partida las reflexiones de Marcela Romano, profesora de la Universidad Nacional de Mar del Plata, quien durante años ha pensado a la canción de autor como una “poética alternativa”, creemos junto con ella y María Clara Lucifora que los límites respecto al lugar que ocupan las expresiones orales dentro del sistema literario son borrosos y no permiten definiciones uniformes. Posiblemente, las respuestas que podamos formular sean “contradictorias”, respuestas que “discuten entre sí y hasta se anulan, o quizá se reúnen y complementan” (Romano, Lucifora, Riva, 2021: 12-13).

Afortunadamente, entonces, los estudios humanísticos contemporáneos se han visto cada vez más interpelados por las líneas de investigación que examinan los vínculos entre poesía y canción, y profundizan no solo en las musicalizaciones de poemas, sino también en los valores literarios de las letras de canciones y en los elementos que atañen a la recepción de estas, entre otros múltiples aspectos. Todas estas líneas están representadas en el proyecto del que forma parte este monográfico, esto es, +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”¹.

¹ Este monográfico de *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, “Cuando el acorde llega: literatura y canción popular contemporánea”, es resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Así pues, la presente selección de artículos académicos ha estado abierta a recoger nuevas aproximaciones a las relaciones entre la literatura y la canción popular en lengua española, en toda la variedad de géneros musicales y desde diferentes enfoques metodológicos. Se han podido abordar cantantes, grupos o letristas concretos, e incluso, desde una perspectiva más amplia, movimientos musicales de distintos lugares del mundo. De ese modo, han tenido cabida estudios que se enmarcan, por un lado, en la Teoría de la literatura y en la Literatura comparada, y, por otro, en los enfoques de índole crítico, sociológico, histórico o comparado, siempre que estos se centran en la investigación de las canciones en tanto enunciado múltiple, compuesto como es sabido por una letra y una partitura, una grabación y sus distintas *performances*. A la hora de analizar estas dimensiones, la ideología y la construcción de una retórica del compromiso, junto con las perspectivas de género y diversidad y las representaciones sexo-genéricas, han sido algunos de los aspectos especialmente considerados.

El monográfico se abre con el artículo “*Ars fingendi musicum carmen: interés crítico de los recitados con música y las sonorizaciones sin letra*”, en el que Carlos Martínez Domingo, profesor de música e investigador, discute una serie de cuestiones de gran calado teórico que tienen un interés muy claro para el estudio de las relaciones entre poesía y música. En concreto, se detiene “en las sonorizaciones sin letra y en las musicalizaciones con recitado”, es decir, las piezas constituidas “a partir de componentes sonoros que están relacionados con un poema”, pero la letra, o bien solamente se recita, o bien ni siquiera está presente en la composición. La interpretación que se lleve a cabo sobre esta cuestión tiene implicaciones prácticas que afectan de manera esencial a la determinación de los corpus (qué piezas pueden considerarse musicalizaciones de poemas y cuáles no), o a la comprensión de la significación de estos.

Por su parte, Antonio Portela Lopa (Universidad de Burgos), en su artículo “Discurso y poética en las canciones de la Movida: una aproximación desde la Retórica cultural”, parte de la propuesta teórica de Tomás Albaladejo, haciendo hincapié en los modos en que se construye la retoricidad, el lenguaje figurado, la poliacroasis y la interdiscursividad. Puesto que la “naturaleza multimodal de la música (especialmente la popular) requiere de una metodología transdisciplinar”, recurre también a otros aportes del análisis del discurso y de la sociología, estudiando las composiciones en el cruce entre música, literatura, cine, televisión, traducción y publicidad. Portela Lopa selecciona un grupo de piezas provenientes de las compilaciones de Carlos José Ríos Longares y Fernando Díaz Ruiz. De la descripción del origen *punk-glam* del movimiento, al que caracteriza como apolítico, a sus conclusiones finales, pasando por el análisis de sus producciones, el autor define un estilo y una trama de discursos culturales.

En “*Tinta y tiempo, la metacanción en la producción de Jorge Drexler*”, Micaela Moya (Universidad de Salamanca) expone una lectura diacrónica de la producción metatextual de este músico, en particular de sus metacanciones. En primer lugar, define su objeto de estudio y plantea que reflexionar sobre “las canciones en donde se diseña una poética de autor” no solo permitirá comprender la obra del cantautor uruguayo, sino “también iluminar la escena de la canción en español en general”. Posteriormente recupera algunos aspectos esbozados por la crítica especializada en torno a la metacanción y lleva a cabo el análisis de un corpus de canciones de Drexler. Las conclusiones de Moya

refuerzan “el carácter autorreflexivo de la producción de Jorge Drexler, que se mira (parafraseando a Sánchez Torre) constantemente en el espejo de la canción”.

El siguiente artículo, “Memoria, tradición, intertextualidad, narración y compromiso político: Los nuevos romances flamencos de José Heredia Maya”, está escrito por Florian Homann (Universität Münster), y en él se aborda la cuestión de si las nuevas letras de cantes flamencos, escritas a partir de la década de 1970, pueden considerarse narrativas, frente al tópico de que las letras del flamenco tienen que ser netamente líricas. Además, el trabajo trata de dilucidar “qué expresan estos nuevos romances y qué efectos tiene la transmisión de sus mensajes en la memoria cultural”. El autor parte de un marco teórico que, en diálogo con distintos autores, comprende que “cada letra de la tradición oral nuevamente cantada remite a la memoria colectiva y recrea las cosmovisiones del mundo flamenco” (a partir de los planteamientos de Renate Lachmann sobre la intertextualidad como elemento que continúa reescribiéndose y redefiniéndose a través de sus signos), y, de igual modo, tiene en cuenta la noción de la memoria colectiva a partir de sus dimensiones comunicativa y cultural (Assmann).

Bajo la premisa de que Rubén Blades es el “José Martí de la salsa”, el artículo “La salsa de Rubén Blades como expresión del modernismo Martiano”, de Allen Juan Zegarra Acevedo (University of Florida), pone en diálogo la obra de ambos artistas caribeños, haciendo hincapié sobre todo en sus coincidencias desde el punto de vista teórico-filosófico y creativo. Más allá del “carácter reformista” común, de tenor anticolonial y en busca de una unidad latinoamericana que rebasara la idea de nación, estos resuelven sus preocupaciones de distinta manera: Martí a través del compromiso político y Blades como intérprete de una realidad que demanda una “redefinición”. La propuesta despliega también las conexiones entre la salsa y la literatura en términos retóricos. Para Zegarra Acevedo, “Martí y Blades hacen del arte un instrumento promotor de cambio en América Latina a través de un mensaje de unidad”.

A partir del concepto de “siglo corto” de Eric Hobsbawm, el artículo “El fin de la historia del siglo XX del folclore musical argentino: el surgimiento del folclore joven”, de Juliana Guerrero (Universidad de Buenos Aires / CONICET), presenta, entre otras conclusiones, una propuesta de periodización, dentro de la cual enmarca las reflexiones sobre el folclore argentino que propone. Según esta, el fenómeno musical descrito se inicia con la llegada de Andrés Chazarreta a Buenos Aires en 1921 y culmina con el premio de SADAIC a Soledad Pastorutti en 1995, cantante epítome del “nuevo folclore”. Asimismo, la investigadora caracteriza el folclore de los 90 a través de su repertorio, las portadas o tapas de sus discos y la puesta en escena de sus conciertos, lo examina en el seno de la escena folclórica en general, y define la noción de juventud poniéndola en relación con las formaciones musicales estudiadas.

Por último, el estudio “‘Un trauma llamado futuro’: el rock desencantado de Biznaga”, de Salvador Calderón de Anta (Universidad de Sevilla), se centra en el cuarto disco de estudio del grupo de punk rock Biznaga, *Bremen no existe* (2022). El artículo muestra cómo dicho álbum supone un desencantado retrato generacional, y sostiene que el grupo consigue ofrecer un trabajo en el que se evidencian unos determinados valores musicales y literarios, que parecen ir a contracorriente de lo que en la actualidad exigen los circuitos comerciales. Para el investigador, “Biznaga hace música popular, su sonido es un pop que busca el estribillo pegadizo y la melodía sencilla, efectiva, pero su

discurso se aleja voluntariamente de la tendencia mayoritaria en la composición, los arreglos, la puesta en escena, la promoción y la distribución”.

Si bien aún prevalece en el campo académico “la sospecha —un poco brechtiana, un poco adorniana— de que la cultura masiva es alienante frente a la desautomatización emancipatoria de la ‘gran literatura’” (Romano, 2017: 8), en el marco de una “cultura de la convergencia” (Jenkins) y de una “literatura fuera de sí” (Escobar), “inespecífica” (Garramuño) o “posautónoma” (Ludmer), ya no es posible —y esto lo entendió perfectamente el proyecto +PoeMAS— desdeñar objetos de estudio otrora considerados “menores” como la canción. Este monográfico aspira, en este sentido, a colaborar en la comprensión de los diversos fueros de legitimación de las expresiones populares, la reivindicación de un canon literario, y sobre todo poético, más plural, y la promoción de lectores, oyentes y espectadores que vuelvan sobre las respuestas que les ha dado la literatura y las integren con las nuevas propuestas y demandas de la cultura masiva actual.

Referencias bibliográficas

- BADÍA FUMAZ, Rocío (2022). La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, X(2), 339-358. Disponible en: <https://revistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/pasavento/article/view/1672>
- CERNUDA, Luis (1993). *Ocnos. Poesía Completa*. Madrid: Siruela.
- CUENCA, Luis Alberto de (2016). Luis Alberto de Cuenca, “perplejo” con el Nobel de Dylan: “es un disparate”. *Libertad Digital*. Disponible en: <https://www.libertad-digital.com/cultura/libros/2016-10-13/luis-alberto-de-cuenca-perplejo-con-el-nobel-a-dylan-es-una-locura-1276584472/>
- DE MIGUEL, Emilio (2019). La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico? En CANDEL VILA, Xelo (ed.). *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, vol. X (377-388). València: Anejos de Diablotexto Digital 4. Disponible en: <https://www.uv.es/diabltxd/Anejos4.Candel.pdf>
- ESCOBAR, Ticio (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV, Museo del Barro.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2021). Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas. En NOGUEROL, Francisca; & Javier SAN JOSÉ LERA (eds.). *Entre versos y notas: canción de autor en español* (15-25). Kassel: Reichenberger.
- GARRAMUÑO, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JENKINS, Henry (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- ROMANO, Marcela (2017). El breve espacio en que sí estás. Literatura y artes de lo “menor”: desafíos teóricos, críticos y metodológicos. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 3(5). Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2456/2530>

- ROMANO, Marcela; María Clara LUCIFORA; & Sabrina RIVA (dirs.) (2021). *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM-UIMP.
- VIÑAS PIQUER, David (2020). Presencia de la poesía en la canción de autor: el efecto Dylan. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (número extraordinario 7), 727-745. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4763>

ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN: INTERÉS CRÍTICO DE LOS RECITADOS CON MÚSICA Y LAS SONORIZACIONES SIN LETRA¹

ARS FINGENDI MUSICUM CARMEN. CRITICAL INTEREST OF MUSICAL RECITATIONS AND INSTRUMENTAL ADAPTATIONS WITHOUT LYRICS

CARLOS MARTÍNEZ DOMINGO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

carlosmartinezdomingo@gmail.com

 0000-0002-8986-423X

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 01/10/2024

Resumen

Las relaciones música-literatura plantean numerosos retos que han ido abordándose desde diferentes perspectivas críticas. Así, se han elaborado propuestas que buscan responder a preguntas surgidas en un campo que, por su naturaleza, se mueve en las fronteras entre disciplinas, medios y géneros. A partir de estas contribuciones, se han creado taxonomías que facilitan el estudio de tales relaciones y que, al mismo tiempo, estimulan la reflexión teórica. En añadidura, la elaboración de bases de datos exige un consenso terminológico difícilmente alcanzable sin recurrir a vocabularios controlados. Así las cosas, en este artículo analizamos relaciones literario-musicales distintas a la canción que, por su progresivo alejamiento del texto literario, plantean problemas teóricos y analíticos. Repasamos las bases de las piezas que parten de textos y exploramos casos de interés. Concluimos sosteniendo que, aunque en estas composiciones puede llegar a prescindirse del texto, contienen información de interés para el crítico.

Palabras clave: intermedialidad, música programática, vocabularios controlados, relaciones música-literatura, Estética musical, Literatura comparada, intertextualidad

Abstract

The relationships between music and literature present numerous challenges that have been approached from various critical perspectives. Thus, proposals have been developed to tackle questions that arise in a field that, by its nature, operates at the boundaries between disciplines, media, and genres. Building on these contributions, taxonomies have been created to facilitate the study of such relationships while simultaneously encouraging theoretical reflection. Additionally, the development of databases requires a terminological consensus that is difficult to achieve without resorting to controlled vocabularies. Therefore, in this article, we analyze literary-musical relationships distinct from songs that, due to their progressive departure from literary texts, pose theoretical and analytical problems. We review the foundations of pieces based on texts and explore cases of interest. We conclude by maintaining that, although these compositions may dispense with the text, they contain information of interest to the critic.

Keywords: Intermediality, Program Music, Controlled Vocabularies, Music-literary relationships, Aesthetics of Music, Comparative Literature, Intertextuality.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Introducción

En el presente trabajo nos centramos en las sonorizaciones sin letra y en las musicalizaciones con recitado. Se trata de piezas que reúnen las siguientes características: a) se constituyen a partir de componentes sonoros que b) están relacionados de algún modo con un poema pero c) la letra se recita o no está presente en el resultado final. Ambas clases podrían hacer referencia a un texto literario no poético, pero no analizamos casos estos casos.

Nos encontramos, por lo tanto, ante unos tipos de relaciones poético-musicales que se sitúan en los márgenes del estudio comparativo de la música y la literatura, ya que no manifiestan en el texto artístico la relación literaria de un modo plenamente integrado o explícito, pero —creemos— esta es fundamental en la configuración de la pieza. Estas clases de obras pueden ser objeto de estudio dentro de la perspectiva intermedial, ya que un medio contribuye a la configuración del otro y ello conduce a una serie de consecuencias críticas como son, por citar dos ejemplos, cómo se produce la selección de *presencias* poéticas en la música o cómo se construyen los géneros y los espacios de cada medio artístico, también el literario. Realizaremos, por ende, una serie de apuntes teóricos sobre este tipo de relación interartística y sugeriremos posibilidades de aplicación en análisis concretos.

El punto de partida de este artículo fue un debate desarrollado en el seno del proyecto +PoeMAS.² En comunicaciones internas, Pablo Núñez Díaz reflexionaba sobre la categorización e inclusión en la base de datos de composiciones como *Enigmas de la temporalidad*, del compositor coruñés Juan Vara. En esta obra comparten espacio la música y el recitado de un poema y, a partir de este rasgo, cabe adoptar diferentes posicionamientos que —no es necesario insistir en ello— cuentan con un sustento teórico. Así, puede defenderse que la parte oral del recitado no tiene relevancia en la música o que, al no haber melodía, no es posible hablar de producto intermedial. Desde el punto de vista contrario, estas obras pueden ser relevantes por presentar un grado importante de interrelación entre poema y composición musical.

Y es que no es difícil encontrar ejemplos clásicos donde la relación entre texto y música no adopta la forma de canción o la elaboración melódica del texto es escasa o nula. Basta recordar casos como el empleo del *Sprechstimme*³ en *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schönberg, o la obra para narrador y guitarra *Platero y yo* (1960), de Mario Castelnuovo-Tedesco. Pero también es posible citar otros ejemplos, como la declamación propia de géneros populares como el rap o la inclusión de recitados en la canción de autor. Estos repertorios, sumados a las sonorizaciones sin letra, evidencian la necesidad de plantearse preguntas estéticas y de escrutar los metalenguajes empleados a la hora de hablar sobre música y significado.

² El proyecto +PoeMAS busca explorar la relación entre la poesía y la música popular contemporánea. Fruto de este trabajo son iniciativas como la creación de una base de datos de canciones basadas en poemas o la realización de actividades de divulgación.

³ Forma de emisión vocal entre el habla y la canción (cf. Griffiths, 2001).

Las taxonomías

Cuando hablamos de sonorizaciones sin letra y recitados con música estamos pensando desde una taxonomía que no es original, ya que parte de la empleada en la base de datos del proyecto +PoeMAS. En ella se recogen los siguientes tipos de relación poético-musical:

- Parodia.
- Sátira.
- Seria.
 - Alusión.
 - Cita.
 - Continuación.
 - Musicalización idéntica.
 - Musicalización similar.
- Sonorización sin letra.

La clasificación bebe de diferentes paradigmas, aunque con un fuerte componente procedente de la teoría transtextual (Genette, 1989; cf. Martínez Cantón, Bermúdez Sabel y Ruiz Fabo, 2022). Como es bien sabido, Genette se interesa en la obra considerada como un todo y destaca el carácter lúdico de algunas clases de hipertextualidad (De Castro, 2015), de ahí relaciones como la parodia o la sátira. Con respecto a las de tipo serio, las alusiones y continuaciones integran el texto de una manera más tangencial, frente a la cita y la musicalización. Aquí se debe distinguir entre la idéntica y la similar, asimilándose la primera al concepto de *musical setting* y la segunda al de *musical adaptation* de la crítica anglosajona (cf. Martínez Cantón, 2022). Finalmente, la sonorización sin letra emerge como un concepto de difícil encaje, tal vez por su complicado estatus, de obra donde las conexiones intermediales son manifiestas pero, al mismo tiempo, escurridizas.

Este vocabulario controlado⁴ favorece la consistencia, indexación y recuperación de la información (Harpring, 2013). A partir de los registros se observa una indiscutible preponderancia de la musicalización en forma de canción, entendida como “el ejercicio de poner música a textos que fueron concebidos sin música” (Martínez Cantón, 2022: 410), pero otras formas alternativas ofrecen unos perfiles muy sugerentes para la reflexión sobre los problemas teóricos de la relación entre música y literatura.

Problemas teóricos en la relación música-literatura

Las relaciones entre música y literatura han sido objeto de una viva discusión teórica. Esta, que ha sido abordada desde diferentes perspectivas (v. Martínez Cantón, 2022), se ha topado con una serie de conceptos controvertidos que se relacionan con un problema

⁴ Empleamos aquí el concepto en un sentido amplio, pues el término puede referirse tanto a ontologías, tesauros, folcsonomías o registros de autoridades. Los vocabularios no están libres de críticas, fundamentalmente por las decisiones en las que se basan o por su utilidad dentro del panorama tecnológico actual (Smith, 2021).

subyacente: la capacidad semiótica, sígnica y significativa de la música. Es por ello que la posibilidad de hablar en música de *referencia*, *semiosis*, *significado*, *signo* o *sistema* no debe soslayarse a la hora de plantear qué huellas dejan los textos literarios en las músicas que se basan en ellos (cf. Alonso, 2001; v. Martínez Domingo, 2021). De hecho, para el caso de adjudicar unas características gramaticales (Baroni, 1983) (y semióticas) al sistema musical, se hace necesario partir de una serie de hipótesis sintetizadas por Alonso (2001: 15-16):

1. Hipótesis semiótica: “postula la relación prioritaria del lenguaje musical con la comunicación”;
2. Hipótesis de la convencionalidad sentido-forma: “habla de la existencia de códigos que adscriben un sentido a la forma musical”;
3. Hipótesis de la variación: “el lenguaje musical varía de acuerdo con el entorno cultural”;
4. Hipótesis estructural: “el lenguaje musical, como el verbal, posee una estructura que la gramática ha de traer a la superficie”;
5. Hipótesis de jerarquía: “se reconoce la existencia de tres niveles distintos en el lenguaje musical”.

Pero, sin duda, el concepto más controvertido es el del significado en música. Alonso (2001: 29) reconoce la incomodidad generalizada que suele provocar en los estudios abordar este aspecto. Cross (2015: 22-24), por su parte, refiere la frontera que se suele trazar entre lenguaje y música en Occidente, que reduce la capacidad de interacción de los significados musicales, lo cual no deja de chocar con la experiencia observable en otras culturas. De hecho, resulta palpable que las teorías sobre el significado, especialmente las que se basan en presupuestos filosóficos y lógicos, están muy apegadas a las nociones lingüísticas (Cross y Tolbert, 2016). De ahí que con frecuencia se aluda al misterio que supone la relación entre música y significado (Cook, 2001) o su carácter “peculiar, especial, singular”; a la vez que se proponen tipos de significado para los que la conceptualización habitual de estas nociones no encaja: el significado formal o el significado para los sujetos —*meaning-for-the-subject* y *meaning-for-us* (Koopman y Davies, 2001)—.

Tal vez una solución provisional a este problema sea desechar la aspiración de unificar las teorías sobre el significado musical (Cook, 2001) y avanzar con los consensos. En este sentido, es Cross (2015) quien traza una de las aproximaciones más relevantes al significado en música cuando reconoce su carácter múltiple (“intencionalidad flotante”) y su “honestidad”⁵, lo cual otorga a la experiencia musical un carácter genuino y compartido por la comunidad. A ello hay que sumar la repercusión de la concepción del signo de Peirce⁶ (Abbate et al., 2002; Alonso, 2001; Cross y Tolbert, 2016; Nattiez, 1990), que aterrizó en un campo fértil tras el proceso

⁵ “[...] each person engaged with the music is likely to feel, from moment to moment, that the music ‘means like it sounds’; music is typically experienced *as though* it were an ‘honest signal’, unambiguously, immediately and accurately expressing some quite specific meaning” (Cross, 2015: 23).

⁶ Frente a la idea de Saussure de un signo con dos caras, el significante y el significado, Peirce propone un esquema triádico donde el signo remite a un objeto a través de una cadena de interpretantes.

de independencia de la música respecto a los elementos extramusicales intensificado desde el siglo XVIII. A partir de este momento, la música instrumental se estima igualmente capaz de portar significación (Cross y Tolbert, 2016; Fubini, 2005).

En suma, a pesar de exhibir peculiaridades y de una patente incapacidad para portar significados de igual manera que el lenguaje (Cross y Tolbert, 2016), la música pasa a integrarse en el mismo *toolkit* comunicativo que el lenguaje:

Fortunately, amongst some linguists—and even some musicologists—there is an emerging acceptance that only through an integrated approach to studying the whole communicative toolkit will we be able to arrive at a meaningful account of the factors that underpin and enable human social life (Cross, 2015: 29).

Sonorizaciones sin letra y recitados con música

Musicalización e intermedialidad

Hemos definido las sonorizaciones sin letra y los recitados con música como piezas musicales en las cuales se observa algún tipo de relación con un poema, pero sin que llegue a reflejarse en una letra de canción; ya sea porque el texto se recita (con una relativa dependencia entre poesía y música) o porque ni siquiera aparece. Hablamos, por lo tanto, de una forma singular de musicalización, entendida esta como el tipo de relación intertextual e intermedial⁷ en el que se producen referencias para- e hipertextuales entre un texto poético y una composición musical (De Vicente-Yagüe Jara, 2013; Genette, 1989).

La participación de dos medios es una de las características de las musicalizaciones y, por ende, de las sonorizaciones sin letra y los recitados con música. Nos situamos ante una relación de tipo intermedial (Wolf, 1999: 37), susceptible de ser abordada desde tal paradigma, ya que “Briefly put, intermediality is (the study of) specific relations among dissimilar media products and general relations among different media types” (Elleström, 2017: 510).

La clasificación de los distintos tipos de relaciones intermediales ha sido objeto de una profusa literatura. Rajewsky (2011) distingue, por ejemplo, entre *medial transposition*, *medial combination* e *intermedial references*; aunque también es habitual contrastar entre intermedialidad intrínseca y extrínseca; intracomposicional y extracomposicional; o, partiendo de los estudios de la adaptación, multimedialidad, remedialidad y transmedialidad (v. Badía Fumaz, 2022; Gil González y Pardo García, 2018). Asimismo, para el caso de la música es reseñable cómo el estudio del medio no ha recibido demasiada atención, a pesar de ser especialmente interesante (Davies, 2014). No en vano, el medio vehicular deviene importantísimo, ya que el receptor debe ser capaz de aprehender el vehículo para comprender las intenciones artísticas, algo singularmente relevante para el caso de la música programática o construida a partir de la remedialidad basada en la paramediación (Badía Fumaz, 2022); es decir, en la inserción de referencias poéticas en los paratextos.

⁷ No en vano, Wolf (1999) afirma que la intermedialidad es una derivación de la intertextualidad.

Música instrumental, música absoluta y música programática

Es bien conocido (y nos hemos referido a él más arriba) el fenómeno por el cual la música instrumental se reconoce como portadora de significado, sin necesidad de integrarse con un texto; fenómeno que se intensifica en el siglo XVIII.⁸ Así, a partir del clasicismo vienés se agudiza este desarrollo, que se ve aupado por la visión romántica que adjudica a la música la capacidad de expresión de lo inefable, como un lenguaje primigenio de los sentimientos —en palabras de Wackenroeder (Fubini, 2005)—.

Dadas estas concepciones, se plantean dos caminos aparentemente divergentes: el de la música absoluta y el de la programática. Respecto al primero, suele citarse como su mayor teórico a Hanslick (1947) (cf. Grey, 2014b). Hanslick destaca desde el punto de vista metodológico y por elaborar una doble tesis: la negativa, según la cual el valor o el contenido de la música no reside en las emociones; y la positiva, que sostiene que, aunque es elusivo, se halla en los materiales intrínsecos. Se crea, por lo tanto, una visión de la música autónoma, separada de cualquier función extrínseca y plenamente orgánica (Grey, 2014a); pero no limitada a una forma vacía, sino sometida a la propia lógica del medio musical.

En el lado opuesto a la música absoluta y al formalismo, pero también como resultado de la independización de la música instrumental, surge la música programática. Si bien el elemento descriptivo de la música ha estado presente a lo largo de su historia,⁹ a partir del Romanticismo se establece como género la música programática, cuyas características básicas son la naturaleza instrumental y la invitación a los escuchantes a captar correspondencias con elementos propios de otro medio artístico (Hepokoski, 2014). Liszt, por citar un ejemplo ilustre, “propugnaba la creación de una música generadora de obras literarias” (Fubini, 2005: 321) y el poema sinfónico supone ahondar en las innovaciones en un nivel profundo y estructural. Se crea, de esta manera y partir de 1850,¹⁰ un nuevo paradigma que va más allá de la música ilustrativa, ya que los materiales están condicionados por elementos ajenos al medio que, a su vez, ayudan a su comprensión y explotan las potencialidades del significado en música.

En este nuevo género, que puede considerarse más hermenéutico que musical, se perfilan dos grandes corrientes (Hepokoski, 2014): la de la estética de la forma y la de la estética del sentimiento. En ambos casos, son de capital importancia los paratextos y se parte del mismo árbol romántico (Hegel y Schopenhauer), pero la primera enfatiza lo asemántico y la segunda lo expresivo. Las dos se sirven de títulos, programas o intertítulos que se constituyen como “ventanas hermenéuticas” (Kramer, 1990) y ponen en marcha un juego estético. Así, para el caso de los títulos, se ha observado su capacidad de crear focos y deshacer ambigüedades (Levinson, 1985) propias de la capacidad sígnica de la música. Es más, los paratextos remiten a familias de tópicos, que, tal y como se ha destacado desde la musicología (Allanbrook, 1986; Hatten, 2004a; Ratner, 1980),

⁸ Grey (2014a) destaca la labor de pensadores franceses de mediados de siglo.

⁹ Se trata de uno de los argumentos esgrimidos para reconocer en la música la capacidad de semiosis exotroversiva (Jakobson, 1971) o referencia extrínseca (Nattiez, 1990).

¹⁰ Con Liszt y la Nueva Escuela Alemana (cf. Grey, 2001) a la cabeza, que se vio envuelta en polémicas estéticas con los brahmsianos.

son uno de los principales instrumentos para crear significación y referencias extramusicales.¹¹ En palabras de Hepokoski (2014: 72):

A pictorial or literary title or other paratext signals that a work is in dialogue with a historically situated genre (concert overture? programmatic symphony or concerto? characteristic piece for keyboard? symphonic poem?) within which, traditionally, we are invited to pursue various degrees of intermedial blending, even while few, if any, would be so narrow as to claim that blending alone exhausts the aesthetic interest or meaning of the piece.

No obstante, el mismo autor nos recuerda que la mera existencia de paratextos no es la única razón para plantear análisis intermediales, de correspondencias entre diversos medios artísticos. Tal perspectiva debe ser históricamente plausible,¹² apropiada al texto musical y con un soporte analítico (Hepokoski, 2014: 78):

The analyst or commentator is then to place that musically illuminated horizontal process into a metaphorical dialogue with determinative features of the relevant paratext (or, as it is often characterized, the ‘description under which’ we are invited to apprehend it).

Destacamos la expresión “metaphorical dialogue”, pues el papel de la metáfora es clave en este punto. Nos dispone a “escuchar-como” y ensambla espacios (Fauconnier y Turner, 1998). No en vano, una cuestión importante en la investigación durante las últimas décadas es qué condiciones fenomenológicas o cognitivas permiten una escucha asociativa. En los casos que nos ocupan, los paratextos permiten crear analogías musicales desde el punto de vista del carácter, más que del de la representación.

Ejemplos e interés crítico

El hecho de plantear la inclusión de las categorías de sonorizaciones sin letra y musicalizaciones con recitado en la base de datos del proyecto +PoeMAS puede parecer una decisión metodológica trivial, pero nada más lejos de la realidad. A la hora de enfrentarse a esta clase de composiciones, se abren debates de tipo teórico y estético que entran en discusiones nucleares sobre las relaciones interartísticas, la intermedialidad y los espacios de significados que se crean en las obras de carácter intermedial.

Proponemos que los casos donde el texto parece tener un carácter más accesorio (música con recitado) o ni siquiera aparece —si no es en paratextos (sonorizaciones sin letra)— pueden tener un interés crítico, incluso para los estudios literarios —singularmente, la Literatura comparada y la Teoría literaria (Étiemble, 1985; Guillén, 1985; cf. Martínez Domingo, 2021; Villanueva, 2014)—. Según hemos visto más arriba, las referencias intermediales no solo orientan la interpretación de una música, sino que

¹¹ Otro caso sería el de la retórica musical, ampliamente estudiada y con un impacto fundamental en la música de arte occidental, especialmente durante el Renacimiento y el Barroco (Bonds, 1991; Cameron, 2005; López Cano, 2012; McClelland, 1990; Ramos, 2003)

¹²Y aquí, añadimos nosotros, el papel de los géneros, los tópicos y la *retoricidad* de la música es fundamental, entendida esta última como la desviación respecto a un lenguaje musical concreto.

afectan a su propia estructura. Asimismo, aportan información relevante sobre cómo se leen unas determinadas obras literarias por parte de los compositores y cómo se posicionan dentro del canon literario. Para ilustrarlo, comentaremos a continuación dos casos, tomando como método fundamental el diálogo metafórico entre texto musical y literario, observando correspondencias y diferencias.

Miquel Pérez Perelló (“Biografía”, 2021) es un músico dianense de formación clásica que ejerce la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Además de su trayectoria como concertista de guitarra, ha dedicado buena parte de sus proyectos creativos y discográficos a la unión entre literatura y música. Son ejemplos de ello *Cant d’amor i de mort d’Ausiàs March* (2017), *El collar de la paloma* (2022) y *Miguel Hernández* (Pérez Perelló y Camps, 2017). En este trabajo, con música original de Pérez Perelló¹³ y recitado de Vicent Camps,¹⁴ aparecen un total de doce piezas, la mayoría con música y recitado. No obstante, el trabajo se abre con una declamación sin acompañamiento musical, precisamente del poema menos lírico de la antología: *A todos los oriolanos*.

La musicalización de la memorable *Elegía* del poeta oriolano aborda el texto con la intención de establecer correspondencias más o menos evidentes. Una primera técnica que llama la atención es la coincidencia, prácticamente completa, entre las frases musicales y las intervenciones del rapsoda. Así, frente a una función de la guitarra como mera acompañante, de la que cabría esperar un papel más discreto cuando hay una intervención vocal pero más activo en sus silencios, se establece una cierta igualdad entre ambos. Asimismo, los diseños melódicos de la música imitan las inflexiones de la voz; como en el demoledor verso “y siento más tu muerte que mi vida.”,¹⁵ cuando al tonema descendente propio de la pausa estrófica se le superpone un patrón melódico descendente, exacerbado, además, por los arrastres de la mano izquierda.¹⁶

Otra técnica que evidencia la estrecha relación entre poema y música es la ilustración musical. Se trata un recurso de larga tradición, el madrigalismo o *word-painting* (Carter, 2001) y sobresale en varias ocasiones. Citemos, por ejemplo, la intervención de la guitarra coincidente con los versos “A las aladas almas de las rosas / del almendro de nata te requiero.”. Tras una modulación a tono mayor a partir de “Volverás a mi huerto y a mi higuera”, sin duda, único fragmento del poema donde puede vislumbrarse un cierto consuelo; la ascensión anunciada al amigo ausente y la aparición de elementos etéreos, vaporosos o inasibles (*pajarear, angelicales ceras, almendras espumosas, aladas almas*) coincide con la subida de la guitarra al registro sobreagudo, en clara correspondencia con la “trayectoria” del texto. Es más, en el plano textural, el gusto por el arpegiado — casi en *style brisé* (Ledbetter, 2001)— y el rasgueado se intensifica al llegar a “Tu corazón, ya terciopelo ajado”, como si la acción de manosear se trasladara a la técnica de la mano derecha de la guitarra.

¹³ Excepción hecha de algunas citas —la mayoría de música popular— o el arreglo de la “Nana” de Manuel de Falla, perteneciente a las *Siete canciones populares españolas* (1914).

¹⁴ También colabora M.^a Jesús Moreno.

¹⁵ Citamos por Hernández (2024).

¹⁶ Si bien solamente es posible sugerirlo, pues es fácil identificar el anacronismo que supone, ¿podría encontrarse en este diseño una reminiscencia de la catábasis de la retórica musical barroca? (Bartel, 1997; López Cano, 2012).

El otro caso que reseñaremos es el de la musicalización de poemas de Miguel Hernández realizada por el guitarrista flamenco Manolo Sanlúcar (1978). Sanlúcar ha sido elogiado por su capacidad creativa y rigor compositivo, así como por el cultivo de temas extramusicales, que le han llevado a escribir obras de carácter programático como su *Medea*. No es casualidad que esta clase de proyectos aparezcan en un momento de emancipación de lo instrumental (singularmente, de la guitarra) en el flamenco. Se trata de un correlato del fenómeno explicado más arriba para la música de arte occidental, que confía la capacidad de significar a la música instrumental a partir de su desarrollo tras el siglo XVIII.

Nos centraremos en una otra creación basada en la elegía hernandiana, no sin antes advertir que aquí se acentúa la distancia del modelo textual: se trata de una sonorización sin letra pura. Observar el trasvase de un medio (el literario) a otro (el musical) con una presencia del primero exclusivamente de tipo paratextual es un asunto controvertido,¹⁷ pero también es cierto que el hecho de expandir un género (en este caso, el flamenco) implica *marcar* un determinado texto musical, abrir sus posibilidades expresivas. Ello conlleva también amplificar sus capacidades significativas (cf. Hatten, 2004b).

En primer lugar, llama la atención cómo Sanlúcar emplea al comienzo de la pieza un bordón a modo de pedal, evocando los paralelismos y equivalencias estructurales tan abundantes en el poema de Miguel Hernández. El segundo tercio de la composición está dominado por el trémolo, que da rienda suelta a la expresión del dolor y, tras un insistente y veloz despliegue de escalas descendentes y ascendentes, enmarcadas por arpegiados rápidos y secos de acordes; se llega a un momento de calma, de aceptación. Hacia el final de la pieza se aprecia un corto reposo sobre el acorde mayor, en sintonía con el aire esperanzado de las últimas estrofas del poema. No puede pasar desapercibido, finalmente, el acorde seco que reitera el centro tonal y cierra la composición en correspondencia con la epanadiplosis del verso final del poema: “compañero del alma, compañero”.

Ideas finales

Es posible plantear las relaciones literatura-música y, concretamente, poesía-música como un continuo en cuyo centro hallamos formas canónicas y de larga tradición como la canción¹⁸ y, en los extremos, otras más problemáticas. En uno de estos extremos, del que aquí nos hemos ocupado, podrían situarse creaciones en las que la presencia de un texto es innegable, mayoritaria (aunque no exclusivamente) por las referencias paratextuales. Así, emergen como objeto de estudio de la intermedialidad las musicalizaciones con recitados y las sonorizaciones sin letra, donde se produce un traspaso del polo lírico del poema (Ávila González, 2006) a la música.

Un aspecto clave para el desarrollo de estos productos intermediales es el proceso de emancipación de la música instrumental, que en la música de arte occidental se

¹⁷ Aunque no es exactamente equivalente, los análisis de tipo retórico en piezas instrumentales sin relaciones intertextuales manifiestas han sido contundentemente criticados (cf. López Cano, 2008; Vickers, 1984)

¹⁸ Por no hablar de fenómenos como la poesía lírica griega (Comotti, 1986) o la *triúnica choreía* (Tatar-kiewicz, 2000).

intensifica a partir del siglo XVIII y, especialmente, en el Romanticismo, pero que en el flamenco es más reciente (cf. Rioja, 2017). A la capacidad expresiva de cada lenguaje musical se añaden paratextos, que permiten orientar la recepción de la música y ponen en marcha un juego estético en el que la interpretación metafórica permite ensamblar los diferentes dominios artísticos.

Finalmente, estos casos tienen una trascendencia crítica, pues sus caracteres nos hablan sobre cómo se construyen los dominios de significación y cuál es la recepción de un determinado texto. No en vano, para el caso elegido, el proceso de asimilación de Miguel Hernández como “poeta andaluz” (Ferris, 2020; Godino Sevilla, 2013; González Sánchez, 2016)¹⁹ encuentra en la sonorización sin letra comentada un importante paso adelante.

Referencias

- ABBATE, Carolyn; CHANG, Leiling; DALMONTE, Rossana; KRAMER, Lawrence; NATTIEZ, Jean-Jacques; y RUWET, Nicolas (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos* (ALONSO, Silvia, ed.). Madrid: Arco Libros.
- ALLANBROOK, Wye J. (1986). *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro & Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- ALONSO, Silvia (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ÁVILA GONZÁLEZ, Francisco Javier (2006). Polos y ámbitos para una teoría de los géneros. *Analecta malacitana. Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 29(1), 71-111.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2022). La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10 (2), 339-358. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>
- BARONI, Mario (1983). The concept of musical grammar. (MAGUIRE, Simony & DRABKIN, William, trads.). *Music analysis*, 2(2), 175-208. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/854248>
- BARTEL, Dietrich (1997). *Musica poetica: Musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Biografía: Miquel Pérez Perelló. Guitarrista profesional. Músico y compositor. (2021, mayo 28). Disponible en: <https://miquelperez.com/biografia/>
- BONDS, Mark Evan (1991). *Wordless Rhetoric: Musical form and the metaphor of the oration*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- CAMERON, Jasmin (2005). Rhetoric and music: The influence of a linguistic art. En WILLIAMSON, John (ed.). *Words and Music* (28-72). Liverpool: University of Liverpool Press.
- CARTER, Tim (2001). Word-painting. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30568>

¹⁹ La poesía de Miguel Hernández se ha integrado en numerosas letras flamencas, adaptándola a menudo a las peculiaridades de las hablas andaluzas. Desde el plano institucional, la estima por el poeta se ha materializado en el depósito de su legado en la Diputación de Jaén.

- COMOTTI, Giovanni (1986). *La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- COOK, Nicholas (2001). Theorizing musical meaning. *Music theory spectrum*, 23(2), 170-195. <https://doi.org/10.1525/mts.2001.23.2.170>
- CROSS, Ian (2015). Music, speech and meaning in interaction. En MAEDER, Constantino; & REYBROUCK, Mark (eds.). *Music analysis experience: New Perspectives in Musical Semiotics*. Leuven/Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- CROSS, Ian; & TOLBERT, Elizabeth (2016). Music and meaning. En HALLAM, Susan; CROSS, Ian; & THAUT, Michael (eds.), *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198722946.013.7>
- DAVIES, David (2014). Medium. En GRACYK, Theodore; & KANIA, Andrew (eds.), *The Routledge companion to philosophy and music* (48-58). London: Routledge.
- DE CASTRO, Paulo F. (2015). La musique au second degré: on Gérard Genette's Theory of the Transtextuality and its Musical Relevance. En MAEDER, Constantino; & REYBROUCK, Mark (eds.). *Music analysis experience: New Perspectives in Musical Semiotics* (83-96). Leuven/Louvain: Presses Universitaires de Louvain.
- DE VICENTE-YAGÜE JARA, María Isabel (2013). Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en didáctica de la lengua y la literatura. *Dialogía. Revista de lingüística, literatura y cultura*, 7, 245-267. Disponible en: <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/756>
- ELLESTRÖM, Lars (2017). Adaptation and intermediality. En LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (Vol. 1, 509-526). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199331000.013.29>
- ÉTIEMBLE (1985). Literatura comparada. En DÍEZ BORQUE, José María (ed.). *Métodos de estudio de la obra literaria* (279-310). Madrid: Taurus.
- FAUCONNIER, Gilles; y TURNER, Mark (1998). Conceptual integration networks. *Cognitive science*, 22(2), 133-187. https://doi.org/10.1207/s15516709cog2202_1
- FERRIS, José Luis (2020). Jaén en la vida y en la obra de Miguel Hernández. En ALARCÓN SIERRA, Rafael (ed.). *Jaén 1936-1939: capital andaluza de la República de las Letras* (103-126). Jaén: Universidad de Jaén.
- FUBINI, Enrico (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (PÉREZ DE ARANDA, Carlos Guillermo, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, trad.). Madrid: Taurus.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús; y PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2018). *Adaptación 2.0: estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie*. Binges: Éditions Orbis tertius.
- GODINO SEVILLA, P. (2013). De cuando Miguel Hernández fue andaluz. *Diario de Sevilla*. Disponible en: https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Miguel-Hernandez-andaluz_0_694730871.html
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carmen María (2016). *La recepción de Miguel Hernández en la música flamenca: Estudio de literatura comparada*. [Tesis doctoral no editada]. Sevilla: Universidad de Sevilla. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11441/39813>
- GREY, Thomas (2001). New German School. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40621>

- GREY, Thomas (2014a). Absolute music. En DOWNES, Stephen (ed.), *Aesthetics of music* (62-83). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203136348>
- GREY, Thomas (2014b). Hanslick. En GRACYK, Theodore; & KANIA, Andrew T. (Eds.), *The Routledge companion to philosophy and music* (361-370). London: Routledge.
- GRIFFITHS, Paul (2001). Sprechgesang. En *Grove music online*. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026465>
- GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- HANSLICK, Eduard (1947). *De lo bello en la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- HARPRING, Patricia (2013). *Introduction to controlled vocabularies: Terminology for art, architecture, and other cultural works, updated edition*. Los Angeles: Getty Research Institute. Disponible en: <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/160606018X.pdf>
- HATTEN, Robert S. (2004a). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- HATTEN, Robert S. (2004b). *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEPOKOSKI, James (2014). Program music. En DOWNES, Stephen (ed.), *Aesthetics of music* (62-83). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203136348>
- HERNÁNDEZ, Miguel (2024). *Elegía*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1222461>
- JAKOBSON, Roman (1971). *Selected writings (vol. 2)*. The Hague, Paris: Mouton. Disponible en: <http://archive.org/details/selectedwritings02jako>
- KOOPMAN, Constantijn; & DAVIES, Stephen (2001). Musical meaning in a broader perspective. *The journal of aesthetics and art criticism*, 59(3), 261-273. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/432323>
- KRAMER, Lawrence (1990). *Music as cultural practice*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- LEDBETTER, David (2001). Style brisé. En *Grove music online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27042>
- LEVINSON, Jerrold (1985). Titles. *The journal of aesthetics and art criticism*, 44(1), 29-39. <https://doi.org/10.2307/430537>
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2008). Ars musicandi: La posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. En BERISTÁIN, Helena; & RAMÍREZ VIDAL, Gerardo (eds.). *El cuerpo, el sonido y la imagen* (69-89). México: UNAM. Disponible en: <http://www.lopezcano.net/>
- LÓPEZ CANO, Rubén. (2012). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I.; BERMÚDEZ SABEL, Helena; & RUIZ FABO, Pablo (2022). Variaciones textuales en el proceso de musicalización de poemas. acercamiento desde el análisis de corpus. Madrid. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AF-M0BtTG2c&t=1060s>
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. (2022). El verso sobre la partitura. Enfoques teóricos sobre la musicalización de poesía. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 10(2), 409-432. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1526>

- MARTÍNEZ DOMINGO, Carlos (2021). Teorías y prácticas en la comparación música-literatura: El caso de la música popular en español. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3(1), 7-21. <https://doi.org/10.3828/bchs.2021.2>
- MCCLELLAND, John (1990). Music with Words: Semiotic/Rhetoric. *Rhetorica*, 8(3), 187-211. <https://doi.org/10.1525/rh.1990.8.3.187>
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- PÉREZ PERELLÓ, Miquel; & CAMPS, Vicent (2017). *Miguel Hernández*. Barcelona: Audiovisuals de Sarrià.
- RAJEWSKY, Irina O. (2011). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- RAMOS, María José Vega (2003). Música retórica y música poética en el Renacimiento tardío. *Edad de oro*, (22), 425-450. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=804042>
- RATNER, Leonard G. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. New York; London: Schirmer Books ; Collier Macmillan Publishers.
- RIOJA, Eusebio (2017). La guitarra flamenca. Sus técnicas interpretativas. Orígenes, historia y evolución. *Sinfonía virtual*. Disponible en: https://www.sinfoniavirtual.com/revista/032/tecnicas_flamenca.pdf
- SANLÚCAR, Manolo (1978). *Y regresarte (A Miguel Hernández)*. RCA.
- SMITH, Catherine (2021). Controlled vocabularies: Past, present and future of subject access. *Cataloging & classification quarterly*, 59(2-3), 186-202. <https://doi.org/10.1080/01639374.2021.1881007>
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw (2000). *Historia de la estética*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- VICKERS, Brian (1984). Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica*, 2(1), 1-44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>
- VILLANUEVA, Darío (2014). Comparatismo e iluminación recíproca de las artes: Música y literatura. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (22), 185-193. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201422940
- WOLF, Werner (1999). *The musicalization of fiction: A study in the theory and history of intermediality*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

DISCURSO Y POÉTICA EN LAS CANCIONES DE LA MOVIDA: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA RETÓRICA CULTURAL¹

DISCOURSE AND POETICS IN THE SONGS OF THE MOVIDA: AN APPROACH FROM THE CULTURAL RHETORIC

ANTONIO PORTELA LOPA
Universidad de Burgos

aportela@ubu.es

 0000-0002-6277-5448

Recibido: 15/05/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

Este artículo analiza las canciones de la Movida desde la perspectiva de la Retórica cultural. Se propone una metodología transdisciplinar que integra aspectos lingüísticos, musicales, visuales y pragmáticos para comprender la comunicación musical como un acto persuasivo y estético. Se analizan los recursos retóricos, con especial atención al lenguaje figurado. Se muestra cómo se configura la identidad en la enunciación de la música de la Movida y la de su público mediante la poliacroasis. Asimismo, se estudia, por un lado, la interdiscursividad en las relaciones de esta música con el cine o la publicidad y, por otro, la que se constata en las traducciones y los usos paródicos.

Palabras clave: Retórica cultural, Análisis del discurso, interdiscursividad, música popular, poesía.

Abstract

This article analyzes songs of the Movida from the perspective of Cultural Rhetoric. It proposes a transdisciplinary methodology that integrates linguistic, musical, visual and pragmatic aspects to understand musical communication as a persuasive and aesthetic act. Rhetorical resources are analyzed, with special attention to figurative language. It shows how identity is configured with a particular focus on the enunciation of the music of the Movida and that of its audience through polyacroasis. It also studies, on the one hand, the interdiscursivity in the relationship between this music and cinema or advertising and, on the other hand, the interdiscursivity found in translations and parodic uses.

Keywords: Cultural rhetoric, Discourse analysis, Interdiscursivity, Popular Music, Poetry.

Introducción

El caudal de discursos que conforman la cultura de una época determinada debe ser entendido como un *continuum*. Se ha señalado que “la propia sociedad puede ser entendida como discurso, como un gran texto. [...] y es susceptible de ser representada

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

comprehensivamente por el discurso retórico” (Albaladejo, 2001: 276). Las prácticas culturales se interrelacionan formando un entramado unitario: la política, el arte, la música. La lengua y sus manifestaciones marcadamente retóricas están sometidas también a ese torrente discursivo, y en épocas marcadas por grandes acontecimientos se propician cambios en el arte de lenguaje. En el caso de España, se halla en la Transición el último gran acontecimiento (Albaladejo, 2019). Podemos hablar de una serie de formas comunicativas estrechamente relacionadas en la recién estrenada democracia española de 1978. Puede así comprenderse, por ejemplo, la sintonía que guarda la conocida arenga proferida por Tierno Galván en 1984 (“¡Rockeros, el que no esté colocado, que se coloque... y al loro!”) con la canción “Hoy las drogas adelantan que es una barbaridad” (Puturrú de fuá, 1986).

Quizá esta distensión discursiva pueda explicarse por la búsqueda de una lengua postraumática tras la dictadura. La adopción del coloquialismo entre las clases dirigentes (inaudito hasta el momento) para acercarse a la juventud sitúa definitivamente al lenguaje de aquella España en el antirretoricismo que domina la lengua de la segunda mitad del siglo XX (García Berrio en Chico Rico, 2015: 308-309). La música de la Movida, por su impacto renovador en España, tiene mucho que ver en esa renovación. La lengua presente en ella se sitúa en el mismo momento fundacional que buena parte de la sociedad. La retórica del NO-DO (con su ampulosidad adjetiva, sus ablativos absolutos como marca retórica de poder) da paso al tuteo de los invitados a *La Edad de Oro*. Este es el contexto en el que se insertan las canciones que abordaremos en estas páginas.

La delimitación cronológica de la Movida, entre 1978 y finales de la década de los 80, parece estar más clara que su categorización estética, que es amplia e imprecisa (Marí, 2009). No obstante, está suficientemente asentada en el ámbito académico. Monografías como la de Ríos Longares o Lechado García atestiguan la pertinencia de este término, así como desde la sociología con estudios como los de Val Ripollés. También desde los Estudios culturales: los dossieres del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* y *Cuadernos Hispanoamericanos* (2003 y 2021) demuestran el interés que despierta. Sin embargo, se sigue enfrentando con la renuencia de los protagonistas del movimiento, como apunta Escalada (2003: 13). Lenore cree que se trató de un período de continuación más que de ruptura, heredero “de las políticas culturales y turísticas de Manuel Fraga”. Reconoce, no obstante, que dio lugar a un “estilo de vida hedonista y rompedor” (Lenore, 2019: 6), aspectos que serán decisivos en el discurso musical que veremos.

Con epicentro en Madrid, pero con focos destacables en capitales como Vigo, Bilbao o Barcelona, hoy la Movida se entiende como la plasmación española de un movimiento global que entroncaba con prácticas provenientes de culturas juveniles foráneas, como ha señalado Algaba Pérez (2020). El cine, el cómic, el arte o la música, prácticas culturales a las que la Movida añadía trazos nacionales, eran, en lo esencial, concreciones de la posmodernidad favorecidas por el contexto posfranquista (Maginn 1998; Bessière 2008; García-Torvisco 2012).

Metodología

La naturaleza multimodal de la música (especialmente la popular) requiere una metodología transdisciplinar para su análisis. Una canción pop es un objeto cultural conforma-

do por diversos discursos. Por ello, en su dimensión comunicativa, deben considerarse, junto a los musicales y los lingüísticos, elementos paralelos que se citan en el proceso de comunicación musical: los aspectos performativos, visuales (la imagen proyectada por el artista, videoclips, las portadas de discos y hasta elementos tipográficos, como en los *lyric videos*), etc.

Como en el caso del texto literario, el texto musical coloca a emisores y receptores en “posiciones comunicativas especiales” (Albaladejo, 2013). La canción puede analizarse desde la moderna retórica, ya que está abierta “a otras formas de comunicación discursiva y perlocutiva en el ámbito lingüístico y en ámbitos no verbales como el visual y el musical” (Albaladejo, 2005: 20). Y, dentro del texto musical, el componente lingüístico está modulado con diversos grados de poeticidad. La letra de la canción está sujeta a las convenciones y herramientas del arte de lenguaje y su naturaleza, por tanto, es cercana a la poesía.

Por ello, la Poética y la Retórica, como ciencias que se encargan del análisis y de la explicación de los procedimientos lingüísticos que otorgan su categoría al arte de lenguaje, son opciones adecuadas para afrontar el análisis de las canciones. La relación entre música y retórica, así, es más estrecha en sus lenguajes de lo que puede pensarse (Tizón Díaz 2018; López Cano 2008; Pérsico 2009; Simón Montiel 2006; Lara 1996).

La atención a los elementos pragmáticos y culturales resulta esencial para una cabal comprensión del fenómeno. Por ello, la Retórica cultural desarrollada por Albaladejo, que atiende estos elementos, recorrerá las páginas de este artículo. Permite el análisis de las instancias del discurso musical en su dimensión de arte del lenguaje. También se acerca a disciplinas como el Análisis del discurso o los Estudios culturales. Desde esta perspectiva transdisciplinar abordaremos en las siguientes páginas algunos de los intereses principales de la Retórica cultural, como la retoricidad, el lenguaje figurado, la poliacroasis (la representación explícita de la audiencia plural en el discurso) o la interdiscursividad.

El discurso musical de la Movida: nuevas poéticas para nuevas audiencias

Las letras de las canciones de La Movida han sido objeto ya de varios estudios. El más importante es el mencionado de Ríos Longares (2001), exhaustivo compendio organizado temáticamente desde un enfoque sociológico. El de Díaz Ruiz (2021) participa del mismo principio temático, delimitando el corpus a cuarenta canciones. El presente estudio parte de ellos para analizar esta música desde una perspectiva retórica y discursiva, aunque nuestro corpus es forzosamente más restringido. Lo ceñimos a ciertos estilos musicales que eclosionaron en la Movida: el *punk*, la *new wave*, el *dark* (y sus variantes), la electrónica o el *glam*. Aunque algunos autores sí los incluyen (Val Ripollés, 2017), quedan fuera algunos estilos musicales relacionados con el rock urbano (heavy, rock sinfónico, etc.), cuyo desarrollo fue anterior.

El discurso musical de la Movida es fundamentalmente de estirpe *punk*, circunstancia que tendrá consecuencias importantes en el plano lingüístico. Pero se ha señalado la importancia del *glam* para entender la singularidad de esta época. Fouce Rodríguez

califica este movimiento en España como “aproximación esteticista al *punk*” (2004). Partiendo de esta premisa, las señas de identidad de la Movida musical se resumen en despreocupación, apoliticismo, hedonismo, provocación, “militancia [...] en la frivolidad” (Lenore, 2019: 17) y hasta actitud carnavalesca (Urrero Peña, 2003).

La propia génesis *punk-glam* del fenómeno impide considerarlo como un movimiento de masas, aunque la suerte mediática haya sido grande. Si no entendemos que la Movida era fundamentalmente *underground* (Fouce Rodríguez, 2004), contracultural (Labrador Méndez, 2017) o subcultural (García Naharro, 2012) y, por lo tanto, de vocación minoritaria, no es posible entender los discursos artísticos derivados de ella y la significación social de la música de esta estética. Su carácter radicalmente juvenil permeará la construcción discursiva que puede verse en el conjunto de canciones que repasaremos en este artículo. Lo ejemplificamos con dos aspectos esenciales del discurso desde la Retórica cultural: la construcción del lenguaje figurado y la poliacroasis.

Función poética y lenguaje figurado

La teoría literaria debate sobre la pertinencia de otorgar el estatuto de poema a las letras de las canciones. Aunque consideramos que existe en ellas la intención de construir un artefacto lingüístico autosuficiente, parece más apropiado aplicarles el concepto de liricidad (Badía Fumaz, 2022: 342). Desde la óptica lingüístico-discursiva hablaremos de poeticidad, tomando los presupuestos de la función poética de Jakobson, que implican un grado de consciencia especial sobre la forma del mensaje compartida por emisor y receptor. Las canciones, en definitiva, se mueven en el arte de lenguaje, ese “espacio especial cuyas leyes lingüísticas, comunicativas y culturales son diferentes de las de la vida cotidiana” (Chico Rico, 2015: 316).

La heterogeneidad de las canciones impide hablar de usos lingüísticos y recursos generales, pero no de tendencias. El discurso *punk*, no hay duda, marca el macroestilo, tendente al grado cero de la retórica. Pero si bien esta búsqueda se constata en el *punk* combativo posterior (Eskorbuto, La polla records), el *punk* de la Movida está tamizado por otros discursos musicales y culturales que lo alejan (con excepciones) de los usos lingüísticos asociados a la parresía. No nos detendremos en recursos suficientemente estudiados como la rima (empleada por la práctica totalidad de las canciones del movimiento) o el verso medido para dotar de poeticidad a las canciones (Martínez Cantón, 2011). Expondremos otros recursos de poeticidad.

El primero de ellos es la enumeración, que no solo es un recurso sintáctico sino también rítmico. Adquiere asimismo un carácter simbólico, ya que en algunas canciones se emplea para retratar la velocidad de la vida contemporánea, donde se suceden vertiginosamente acontecimientos e imágenes. Es el caso de “Crisis” de Alaska y Dinarama, construida sobre una sucesión de términos financieros y apocalípticos (“guerra”, “crimen, robo, extorsión, rapto, atraco, violación”). En conjunto, reflejan el aturdimiento del sujeto contemporáneo ante tiempos inciertos: “Ventas, rentas, saldos, hipotecas / Alquiler, compra, vende, arrenda / Oferta, demanda, valores en alza” (1983). La *actio* completa el sentido de la canción, acentuando las connotaciones negativas en la interpretación de Alaska al adoptar un tono más grave de lo habitual en su registro.

La misma figura vertebra “Reacciones”, de Alaska y los Pegamoides: “Reacciones, contracciones, hay leyes fijas no escritas / situaciones, posiciones, de vida media infinita / diagramas, teoremas, matrices inmersas en reglas / adiciones, sucesiones de hoy” (1982). Aunque de carácter más críptico, es posible detectar que toma como motivo la teoría del caos, del que toma incluso el lenguaje matemático. El texto se acerca así a la enumeración caótica propuesta por Spitzer para la poesía contemporánea, encontrando así una equilibrada mimesis que refleja la incertidumbre.

La modulación de la voz tiene también un papel fundamental en la enumeración de “El eterno femenino” de La Mode. Fernando Márquez dulcifica su registro para integrarse en el universo de lo femenino: “Mitos, mujeres, galgos y ciudades, / musas, pintores, gatos y novelas, / reinas, banqueras, hadas y estudiantes, / discos, estrellas, robots y japonesas” (1982).

La enumeración se modula cinematográficamente en “Nuclear sí”, de Aviador Dro. El enunciador representado se suma al apocalipsis del paisaje, yermo y mortal: “Nuclear sí, por supuesto / nuclear sí, cómo no”. Cada verso (dodecasílabos en su mayoría), recitado con el tono robótico deshumanizado habitual en este grupo, ejerce de plano cinematográfico: “Con nubes de estroncio cobalto y plutonio / Yo quiero tener envolturas de plomo / Y niños mutantes montando en sus motos”. Pero, en medio de ese panorama de muerte, una adjetivación en anteposición se yergue como un oasis: “Desiertas ruinas con bellas piscinas” (1982).

Entre las figuras de pensamiento destaca la ironía. Se trata de la figura de pensamiento que mejor define el período, acorde con la mentalidad *punk*, ya que, con ella, el sujeto enunciador toma distancias con la realidad. Permite rechazar el compromiso directo. Pensemos en “El bote de Colón”, donde se adopta el lenguaje propio de la publicidad para asumir con humor la mercantilización de la vida contemporánea: “¡Qué satisfacción / ser un bote / de Colón”. La misma estructura exclamativa con finalidad irónica se encuentra en “Viva el metro” de Kaka de Luxe: “¡Qué ilusión, ha subido el metro! / ¡Qué ilusión el tener un medio / aún más tonto de gastar dinero!” (1983).

Este recurso también estructura “Voy a ser mamá”, del efímero dúo Almodóvar & McNamara. En el título ya se contiene la ironía, en este caso combinada con un adynaton. Lo imposible no frena el deseo, y así lo demuestra suave tono con el que se canta el comienzo, donde se enumeran los cuidados que recibirá el bebé: “Sí, voy a ser mamá / Voy a tener un bebé / Para jugar con él”. Sin embargo, en el siguiente verso el radical cambio de tono acompaña las verdaderas intenciones de los gestantes: “Para explotarlo bien. / Lo vestiré de mujer, / lo incrustaré en la pared, [...] / le enseñaré a vivir de la prostitución” (1983). Su ironía y crudeza invitan a pensar en una actitud radical contra la institución familiar, más que en un mensaje reivindicativo por la igualdad LGTBI.

Entre los intereses centrales de la Retórica cultural se encuentra el lenguaje figurado (Albaladejo, 2013). En él entran en juego aspectos culturales en el proceso de producción e interpretación de los sentidos. Si bien de manera general el discurso de la Moviada es propenso al lenguaje recto, como lenguaje poetizado no es ajeno a la traslación. Pensemos en algunas composiciones de Golpes Bajos (“El azul del mar inunda mis ojos / [...] contra las rocas se estrellan mis enojos”, en “Malos tiempos para la lírica”, de 1985, o Radio Futura (“Rasgué el velo de la oscuridad / nadie vio en mis ojos / el brillo de un cuchillo del azar”, dicen en “Tormenta de arena”, 1984).

Nos detenemos en la alegoría, por su poder plurisignificativo en el lenguaje poético (Albaladejo, 2003). Un grupo de canciones juega con la doble interpretación que permite. Es el caso de “Fiesta de los maniqués”, de Golpes Bajos, donde el hieratismo de los objetos humanoides se compara con la actividad de los humanos en el fulgor de la fiesta: “Rígidos los cuerpos / los maniqués bailan / con el rojo de sus labios” (1984). En “El jardín” (1982), de Alaska y los Pegamoides, la doble lectura adquiere una significación más lúgubre. La dificultad de salir de ese vergel y algunas de las imágenes (“No conviene andar descalzo / Por el jardín / Las serpientes viven libres”) remiten al mundo de la droga.

“Qué público más tonto tengo”: poliacroasis y nueva estética

La poliacroasis permite analizar cómo el emisor configura en el discurso la imagen de su auditorio, sea este colectivo o individual, y acoge como parte del proceso de recepción la multiplicidad de interpretaciones, ya que cada oyente interpreta “desde sus propias convicciones y posiciones ideológicas, políticas, sociales, psicológicas, éticas y estéticas” (Albaladejo, 2009: 3). Incluye, por tanto, la dimensión cultural de la recepción como interés de la retórica.

Kaka de Luxe testimonia en varias canciones la poliacroasis. Una de las textualizaciones más rotundas se encuentra en “Qué público más tonto tengo”: “Pero qué público más tonto tengo / [...] / Decididamente / No sé por qué aguanto a esta gente / Que la tengo enfrente” (1983). Este desprecio por el auditorio entronca con las vanguardias más radicales de principios del siglo XX, reivindicando la radical libertad del artista no sujeto a los gustos populares: “Yo estoy aquí y canto lo que quiero / Y si queréis más dejo de cantar” (1983). Al convertir el acto de comunicación en un acto de provocación el público debe tomar partido, por cuanto no presenta una “realidad coincidente con los valores cívicos, con los principios generalmente aceptados por la sociedad” (Albaladejo, 2001). Para hacer el desafío más efectivo, incluye la llamada ilocución dividida (consistente en que “el orador dirige fragmentos de su discurso a grupos de oyentes”, en Albaladejo, 2010: 928) insultando a los distintos géneros del auditorio (“Aguantando a un montón de bobos / A un montón de lelas”). No es posible la indiferencia ante la nueva estética. En ese mismo disco se puede observar otro caso de representación generacional de la poliacroasis. “Pondré mil voltios en tu lengua” actúa como manifiesto y revulsivo de la nueva estética: “Levantarás tu cuerpo del asiento / Y bailarás como nunca mi ritmo / Todos quieren aparentar / Unos juegan a ser políticos [...] Nosotros a estar en la Nueva Ola [...] / Seguís muertos, ¡Conectaros!” (Kaka de Luxe, *Las canciones malditas*, 1983).

Perdidos en la galaxia interdiscursiva

Si algo refleja la música de la Movida es la permeabilidad a otros discursos. Esta “galaxia discursiva” (Chico Rico, 2015: 312) permite estudiar los elementos culturales que contienen los discursos, y explica la “producción en conexión con la configuración cultural de la sociedad y de su recepción” (Albaladejo, 2009: 16). De ahí la importancia de estudiar la interdiscursividad como fundamento de la misma. Dejamos para otras entregas la inclusión de secuencias textuales dentro de las canciones, y que son

interesantes desde el punto formal. El diálogo, por ejemplo, estructura canciones como “La línea se cortó” (1982) o “Me voy a Usera” (1983). Ofrece una valiosa información sociolingüística, pero el propósito de este apartado es analizar cómo la Movida musical se inserta en la constelación discursiva de la que nace. Repasamos a continuación algunos de los fenómenos presentes.

Discurso cinematográfico: género negro, anticipación y distopía

Estos años pueden calificarse definitivamente como audiovisuales. Son los del triunfo del videoclip como modo de comunicación musical. Asentada definitivamente la “retórica visual” (Navarro Romero y María Gómez Alonso, 2017: 84), el videoclip se define todavía por su gran dependencia del lenguaje cinematográfico. Pero, a su vez, las canciones pueden elaborarse cinematográficamente. Lo ejemplifico tomando como referencia el género negro y el de ciencia ficción.

El mundo detectivesco y del crimen dio lugar a canciones basadas en la macroestructura *noir*. “Perlas ensangrentadas” (Alaska y los Pegamoides, 1983) es el ejemplo más claro de comunicación audiovisual asentada en los clichés del género negro. La narración nos sitúa ya *in medias res*: “La interrogué en el camerino / Sobre la muerte de René / Me contestó con evasivas / No sé, no sé, no sé, no sé”. Tras el asesinato, la artista confiesa la verdadera dimensión de la trama criminal: “René fue solo un instrumento / Una fachada nada más / A mí me llegará el momento”. La deuda con la retórica visual del cine negro se constata en el estribillo, donde dos imágenes metonímicas se superponen como dos planos: “Perlas ensangrentadas / Flores pisoteadas”. La narración de la canción se complementa con la del videoclip, que participa plenamente de la estética del cine de detectives de los años cincuenta adoptando, entre otros elementos, el blanco y negro (fig. 1 y 2).



Fig. 1 y 2: Fotogramas de “Perlas ensangrentadas” (0:01 y 2:36)

Unos años después, en “La funcionaria asesina” (1986), van más allá en el género para participar del cine *gore* y los asesinos en serie. Se narra en primera persona la doble vida de una servidora pública que mata por aburrimiento. Con inquietante título especular tomado del filme *El resplandor* (1980), el *gore* ya había servido de marco en “Redrum” (Alaska y los Pegamoides): “Sangre en la sábana, un espejo roto, / voces cacofónicas, formas estrambóticas, / redrum...” (1982).



Fig. 3: Fotograma de "Ojos a tu alrededor" (2:51)

Una visión más clásica del género detectivesco es descrita por Fahrenheit 451 en "Ojos a tu alrededor" (1981), donde un encuentro entre dos amantes que se ve empañado por la sensación de ser perseguidos: "Ve pensando en un nuevo alojamiento para dos / tengo el presentimiento de que alguien anda vigilándonos". El vídeo musical resuelve la incógnita, ya que se explicita que son perseguidos por detectives (fig. 3).

Un curioso ejemplo de obra relacionada con este género es el que propusieron La Mode en "Amor En Taxi / Asesinato En El Ascensor / Aquella canción de Roxy" (1985), una triple pieza musical que narra la historia de un crimen pasional. La tercera parte, "Aquella canción de Roxy", ya formaba parte de su álbum de 1982, pero consiguen resignificarla al insertarla como desenlace. La parte central es narrada con una elipsis de gran efectividad, dejando al oyente un ambiguo desenlace: "El viaje terminó en la cama de un hotel / por deshacer el amor / ya no habrá próxima vez / ahora estás frente al ascensor/ recordando su edad / una rubia va a entrar".

También a través del cine llega la influencia de la ciencia ficción y los mundos distópicos, vertebrando obras como las de Aviador Dro. Describen un futuro fundamentalmente deshumanizado y solitario ("Ahora tu cuerpo yace hibernado / en una cápsula espacial") no exento de adanismo: "Yo me siento una vez más / el triunfo de la creación" (1982a). Otros títulos son suficientemente descriptivos de estas tendencias, como "Cita en el asteroide" o "Néstor el Cyborg" (1983). Este proceso de exaltación de lo posthumano cimentó ya los inicios del grupo: "Ella es de plexiglás / Y por eso me gusta más / Está hecha de metal / Y por eso me gusta más", cantaban ya en 1980.

Un caso extremo de deshumanización se encuentra en el proyecto Esplendor Geométrico, grupo pionero del industrial. El nombre del grupo, inspirado en el manifiesto de Marinetti, es ejemplo de un proceso de abstracción. Sin embargo, su propuesta distópica parte de lo contemporáneo, especialmente de la estética comunista: en ella apenas aparece el hombre que mueve las fábricas y es motor de la producción. En coherencia con esta estética, la mayor parte de sus composiciones son instrumentales, pero sus títulos ("El acero del partido", "Héroe del trabajo", "Muerte a escala industrial", "La ciudad de los héroes rojos") son transparentes al respecto: paisajes industriales, el valor del trabajo por una causa ideológica sin espacio para el individuo o la soledad.

Televisión y publicidad

En el discurso musical de la movida se constata una sólida relación interdiscursiva con la publicidad. Sin duda, se materializa en el estribillo-eslogan "qué satisfacción / ser un bote de Colón" de Alaska y los Pegamoides (1982). El hipnótico sintetizador, que imprime un ritmo frenético en espiral, traduce el del lenguaje publicitario más agresivo. Volverán a emplearlo en la adjetivación de "Rosa y verde": "Lo vi anunciado en televisión,

/ detergente mágico, / poderoso, blanqueador. / Salí a la calle con intención / de hacer mío sin tardar / el milagro hecho jabón” (1982). La inclusión de las marcas en el texto de las canciones será un recurso frecuente —“empujando mi carrito, lleno de Quench y Mielitos” (1982)—, de alegre exaltación consumista, contrastarán con la melancólica desolación sobre los horizontes de *Esplendor Geométrico*. El vértigo de la sucesión publicitaria parece dar motivos para la fascinación cultural: “anuncios de galletas policromadas / anuncios de neveras y tostadas / anuncian corazones de batidora / anuncian la mejor computadora. Y es lo que siempre digo, y es lo que siempre dicen: la televisión es nutritiva” (Aviador Dro, 1982a). Y, si bien la televisión y sus formatos ofrecen un arsenal de temas, también prestan recursos expresivos, a menudo con intención irónica. Así se constata en el empleo de fórmulas fonéticas como las de “Nocilla, qué merendilla”, donde Siniestro Total cantan a modo de eslogan: “es la merendilla que nos gusta más / es tan suavcita, qué gusto nos da” (1982).

Traducción

La traducción es otra de las formas de interdiscursividad y, en el caso de estas canciones, existe un grupo de canciones interesante tanto desde el punto de vista cultural como desde el lingüístico. La adaptación de canciones foráneas es un reflejo de la idea que hemos apuntado anteriormente de la Movida como concreción española de movimientos extranjeros. Repasaremos algunas de las versiones y sus soluciones.

Una de las más conocidas es la que Las Vulpess hicieron de “I wanna be your dog” (Iggy Pop), reconvertida en “Me gusta ser una zorra” (1982) como alegato feminista sobre el poder del sexo sobre el amor: “Si tú me vienes hablando de amor / [...] Mira, imbécil, que te den por culo”. Se da en la versión del grupo bilbaíno el fenómeno de la homofonía para reforzar el cambio de significado: el grito “C’mon” se transforma en “Cabrón”, conservando el número de sílabas y el vocalismo. Siguiendo a Dembeck (2015), puede considerarse en este caso que la homofonía tiene implicaciones político-culturales, más allá de las lingüísticas.

“Divina (Los bailes de Marte)”, de Radio Futura (1980), prefiere abrazar una homofonía silábica más que fonética para adaptar el contenido de la canción original. “Divina, estás / programada para el baile / y en la brillante nave te deslizarás” traduce muy cercanamente el contenido original de T. Rex: “You gonna look fine / Be primed for dancing / You're gonna trip and glide” (1972). Sigue el mismo patrón “La modelo” de Aviador Dro, que parte de “The model” de Kraftwerk (1978). Pero, en sintonía con la estética del grupo, se acentúa el carácter robótico de la protagonista: “Es la modelo de la gran ciudad / [...] Ella posa en la televisión / Nada puede cambiar su misión”.

Siniestro Total radicalizan la traducción adoptando solo el núcleo temático o la melodía. El mejor ejemplo es el de “Miña terra galega”, cuya melodía proviene de “Sweet Home Alabama” de Lynyrd Skynyrd. La relocalización gallega implica cambios también en el paisaje: frente a “Sweet home, Alabama / Where the skies are so blue”, “Miña Terra Galega / donde el cielo es siempre gris”. Más radical es la versión de “My whole world is falling down”, de Brenda Lee, que, transformada en “Si yo canto” (1984), se desintegra en puras notas musicales: “Aunque digan los demás / Que desafino mucho / Si, si, si bemol / Si, si, do, sol, sol”.

Parodia

La esencia despreocupada de la Movida se mueve con soltura en otro territorio con el que completaremos el fenómeno de la interdiscursividad. La parodia se define por ser el “envés de los códigos retóricos y culturales compartidos” (Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018: 202). La música de la Movida la asume como vehículo comunicativo por su condición carnavalesca. Así queda constatado en la parodia de estilos musicales como la ranchera en “Moquito a moco”, del dúo Almodóvar & McNamara (1983). El texto parodiado concreto parece encontrarse en la ranchera “Poco a poquito”, cantada por María Elena Marqués, si bien el único parecido se encuentra en el pleonasma del título. Se apunta más bien a una parodia del género en sí y de la imagen del amor convencional que retrata la ranchera.

Los Nikis parodian el género historiográfico en “El imperio contraataca”, título tomado del conocido hipotexto cinematográfico de la saga de Star Wars, por lo que la parodia actúa por deslocalización de referentes. Aparece el lenguaje historiográfico en el verso “1582: el Sol no se ponía en nuestro imperio”, cuyo tono fervoroso es inmediatamente matizado por el sarcasmo del verso posterior: “Me gusta mucho esa frase”. La vuelta al patriotismo en los siguientes versos (“Con los Austrias y con los Borbones / Perdimos nuestras posesiones”) es reconducida de nuevo en posteriores versos y en el estribillo: “Seremos de nuevo un Imperio” (1985).

Otros discursos tradicionales (o tradicionalistas) son objeto también de parodia. En el caso de “A fun fun, a fan fan” de Siniestro Total, que parodia el género del villancico, y que se introduce un elemento disonante: “Afunfún, afanfán / Es cosa muy normal / Afunfún, afanfán / Es cosa muy normal / Todos los pastores llevan sus regalos / Todos menos uno que es requetemalo” (1982). En el caso de “(I Left My Heart in) El Palmar de Troya” se parodia el título de la canción de Frank Sinatra “I left my heart in San Francisco”, pero inclinándolo hacia lo *trash*: “Por fin conoce al Papa cismático / Se nota enseguida que es muy simpático / Se lleva a Clemente al pesebre / Para darle celos a Lefevre” (1983).

Conclusiones

La representación de textos musicales que se ha analizado en estas páginas ha permitido comprender cómo se configura la comunicación musical en tiempos de cambios culturales, y cómo el discurso musical se encuentra en interdependencia con la constelación discursiva que forma la sociedad. Por otra parte, el examen de estas canciones desde la Retórica cultural ha permitido ver la configuración de una identidad, que, como es sabido, tiene en la música uno de los elementos más importantes (Bravo, 2023). A través de estas canciones se constata de manera particular que este discurso funciona como “un espacio de construcción de la identidad y de los distintos aspectos de ésta, como puede ser la ideología o la pertenencia a un determinado grupo social” (Chico Rico, 2015: 318).

La textualización de las instancias que participan en la comunicación musical ha permitido detectar las variaciones estéticas. De ahí que se haya concedido importancia a la poliacroasis y a su representación en el texto musical, porque atestiguan los cambios sociales y los gustos entre productores y consumidores, entre artistas y audiencia. Esto

permite incluir rupturas de las convenciones en la comunicación musical, como el insulto al público o la exaltación de valores socialmente reprobados (drogas, prostitución o explotación infantil). Y, en ocasiones, las canciones adquieren el estatuto revulsivo y revolucionario: pueden llegar a ser violentas llamadas simbólicas para promover un radical giro en los gustos en la audiencia.

La aplicación del concepto de interdiscursividad revela la cercanía, cuando no homogeneidad, que subyace en las prácticas culturales. Ciertas parcelas de la creación comparten un tejido discursivo que construye un espacio cultural donde productor y receptor comparten un repertorio de elementos culturales y unas reglas de uso común, de modo que se origine una comunidad discursiva. Como se ha visto, junto a los movimientos y géneros musicales foráneos que configuran lingüísticamente estas canciones, encontramos la presencia de discursos culturales como el cine, la moda o el arte (o ciertas tendencias dentro ellas, para ser exactos). La Poética de la Movida se edifica lingüísticamente sobre modos directos, y su rechazo (con excepciones) del lenguaje retórico, imprime al estilo un carácter entre crudo e inocente. Sin duda, los cambios históricos de la Transición propiciaron esta procacidad, que se dio por concluida cuando se institucionalizó. Pero, hasta entonces, hubo tiempo de configurar un discurso que podría resumirse con el título de una de las novelas de Belén Gopegui: *Deseo de ser punk*.

Referencias bibliográficas y discográficas

- ALASKA Y DINARAMA (1983). *Canciones profanas* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y DINARAMA (1986). *No es pecado* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y LOS PEGAMOIDES (1982). *El jardín* [Álbum]. Hispavox.
- ALASKA Y LOS PEGAMOIDES (1982). *Grandes éxitos* [Álbum]. Hispavox.
- ALBALADEJO, Tomás (2001a). Retórica y propuesta de realidad (La ampliación retórica del mundo). *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, (1). Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum1/estudios/albada1.htm>
- ALBALADEJO, Tomás (2001b). Retórica, lenguaje y sociedad: Perspectivas de la comunicación retórica en el siglo XXI. *Acta Poética* 22(1), 226-92.
- ALBALADEJO, Tomás (2003). Poesía en el lenguaje y más allá del lenguaje. En MUELAS HERRÁIZ, Martín; y GÓMEZ BRIHUEGA, Juan José. *Leer y entender la poesía, poesía y lenguaje* (23-35). Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.
- ALBALADEJO, Tomás (2005). Retórica, comunicación, interdiscursividad. *Revista de investigación lingüística* (8), 7-34.
- ALBALADEJO, Tomás (2009). La poliacroasis en la representación literaria un componente de la retórica cultural. *Castilla Estudios de Literatura* (0), 1-26.
- ALBALADEJO, Tomás (2010). La poliacroasis y su manifestación en la retórica política: A propósito del discurso inaugural de Barack Obama. En CIFUENTES HONRUBIA, José Luis; GÓMEZ GONZÁLEZ-JOVER, Adelina; LILLO, Antonio; YUS RAMOS, Francisco; y ALCARAZ VARÓ, Enrique. *Los caminos de la lengua* (927-939). Alicante: Universitat d'Àlacant.
- ALBALADEJO, Tomás (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos digital: revista de estudios filológicos* (25), 1-21.

- ALGABA PÉREZ, Blanca (2020). A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la Historia. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (21), 319-329.
- ALMODÓVAR & MCNAMARA (1983). *¿Cómo está el servicio... de señoras!* [Álbum]. Discos Victoria.
- AVIADOR DRO (1980). *La chica de plexiglás* [Sencillo]. DRO.
- AVIADOR DRO (1982a). *Alas sobre el mundo* [Álbum]. DRO.
- AVIADOR DRO (1982b). *Nuclear sí* [Sencillo]. DRO.
- AVIADOR DRO (1983). *Tesis* [Álbum]. DRO.
- AVIADOR DRO (2019 [1980]). *La modelo* [Sencillo]. Elefant Records.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2022). La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación. *Pasavento*, 10(2), 339-358.
- BESSIÈRE, Bernard (2008). Du Madrid Du Franquisme Au Madrid de La Movida. *Cahiers d'études Romanes*, (18), 131-50.
- BRAVO, Nazareno (2023). Juventudes, música e identidad en Europa y América Latina. Aproximaciones a su estudio en tiempos de crisis. *Millcayac X*(18).
- CHICO RICO, Francisco (2015). La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica. *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, (9), 304-322.
- DEMBECK, Till (2015). Oberflächenübersetzung: The Poetics and Cultural Politics of Homophonic Translation. *Critical Multilingualism Studies*, 3(1), 7-25.
- DÍAZ RUIZ, Fernando (2021). Descifrando La Movida en cuarenta canciones. *Cuadernos hispanoamericanos* (849), 15-27.
- ESCALADA, Rafael (2003). El nacimiento de la movida madrileña. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (636), 7-14.
- ESPLENDOR GEOMÉTRICO (1982a). *El acero del partido* [Álbum]. Tic Tac.
- ESPLENDOR GEOMÉTRICO (1982b). *EG1* [Álbum]. Datenverarbeitung.
- FAHRENHEIT 451 (1981). *Fahrenheit 451* [Álbum]. MR.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Amelia; y NAVARRO ROMERO, Rosa María (2018). Hacia una Retórica cultural del humor. *ACTIO NOVA: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (2), 188-210.
- FOUCE RODRÍGUEZ, Héctor (2004). El punk en el ojo del huracán: de la nueva ola a la movida. *Revista de Estudios de Juventud*, (64), 57-65.
- GARCÍA NAHARRO, Fernando (2012). Cultura, subcultura, contracultura, Movida y cambio social (1975-1985). En NAVAJAS ZUBELDIA, Carlos; e ITURRIAGA BARCO, Diego. *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (301-303). Logroño: Universidad de La Rioja.
- GARCÍA-TORVISCO, Luis (2012). La Luna de Madrid: Movida, Posmodernidad y Capitalismo Cultural En Una Revista Feliz de Los Ochenta. *MLN*, 127(2), 364-384.
- GOLPES BAJOS (1984). *A Santa Compañía* [Álbum]. Nuevos Medios.
- GOLPES BAJOS (1985). *Todas sus grabaciones (1983)/85* [Álbum]. Nuevos Medios.
- KAKA DE LUXE (1983). *Las canciones malditas* [Álbum]. El fantasma del Paraíso/Chapa Discos.
- KRAFTWERK (1978). *Die Mensch-Maschine* [Álbum]. EMI
- LA MODE (1982). *El eterno femenino* [Álbum]. Nuevos Medios.
- LA MODE (1985). *Lo que faltaba* [Álbum]. Nemo.

- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2017). *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: AKAL.
- LARA, Angeles (1996). La literatura, la música y el cine: análisis de una retórica compartida. En LÓPEZ, Artemio. *Retóricas verbales y no verbales* (59-94). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LAS VULPESS (1982). *Me gusta ser una zorra / Inkisición* [Álbum]. Dos Rombos.
- LECHADO GARCÍA, José Manuel (2005). *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba.
- LENORE, Víctor (2019). *Espectros de la movida: Por qué odiar los 80*. Madrid: AKAL.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008). Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía* (43), 87-100.
- LOS NIKIS (1985). *Marines a pleno sol* [Álbum]. DRO/Tres cipreses.
- MAGINN, Alison (1998). "La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas." En FLITTER, Derek (ed). *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 5: Época contemporánea* (151-159). Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies.
- MARÍ, Jorge (2009). La Movida como debate. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (13), 127-142.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2011). La pervivencia de esquemas métricos tradicionales en las canciones pop españolas. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, (9), 145-162.
- NAVARRO ROMERO, Rosa María y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2017). Vigencia de las categorías de la Retórica en la cultura audiovisual. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (14). <https://doi.org/10.15366/bp2017.14.005>
- PÉRSICO, Gabriel (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta traversera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (23), 275-314.
- PUTURRÚ DE FUÁ (1986). *Los chicos de plan / Hoy las drogas adelantan que es una barbaridad* [Álbum]. Sonic.
- RADIO FUTURA (1980). *Música moderna* [Álbum]. Hispavox.
- RADIO FUTURA (1984). *La ley del desierto* [Álbum]. Ariola.
- RÍOS LONGARES, Carlos José (2001). *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil: la movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Editorial Agua Clara.
- SIMÓN MONTIEL, Antonio (2006). Música y retórica: una aproximación a la praxis interpretativa. *Hoquet*, (4), 35-48.
- SINIESTRO TOTAL (1982). *Cuándo se come aquí* [Álbum]. DRO.
- SINIESTRO TOTAL (1984). *Menos mal que nos queda Portugal* [Álbum]. DRO.
- SINIESTRO TOTAL (1983). *Siniestro Total II: El regreso* [Álbum]. DRO.
- SPITZER, Leo (1974). La enumeración caótica en la poesía moderna. En *Lingüística e historia literaria*, 274-291. Madrid: Gredos.
- T. REX (1972). *The Slider* [Álbum]. EMI.
- TIZÓN DÍAZ, Manuel Ángel (2018). Música, retórica y emociones. *Paideia*, 38(113), 315-338.
- URRERO PEÑA, Guzmán (2003). Movida, carnaval y cultura de masas. *Cuadernos Hispanoamericanos* (636), 15-30.

- VAL RIPOLLÉS, Fernán del (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: un análisis sociológico del rock en la Transición, (1975)- (1985)*. Madrid: Fundación SGAE.
- VV. AA. (2009). Special Section: La Movida de Madrid. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, (13).

TINTA Y TIEMPO, LA METACANCIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE JORGE DREXLER

TINTA Y TIEMPO, METASONG IN JORGE DREXLER'S PRODUCTION

MICAELA MOYA

Universidad de Salamanca

micaelamoya@usal.es

 0000-0002-3175-8661

Recibido: 30/04/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

En este artículo nos proponemos analizar las distintas manifestaciones de la metacanción en la producción del uruguayo Jorge Drexler. En este sentido, primero indagaremos sobre algunas de las manifestaciones de la metaliteratura para, luego, centrarnos en dos trabajos que reflexionan en torno al incipiente concepto de metacanción: De Miguel (2021) y Baños Saldaña y Sánchez Ungidos (2023). Partiremos de estas aproximaciones para proponer nuestra propia definición de metacanción. A partir de ella, analizaremos textualmente un conjunto de canciones de Jorge Drexler en las que se reflexiona sobre el propio proceso de creación. El recorrido diacrónico por la obra de Drexler nos permitirá no sólo mostrar sus distintas miradas sobre el acto de crear canciones, sino también pensar en su obra en un sentido general y, finalmente, aportar a los estudios de la metacanción, todavía poco transitados.

Palabras clave: Metacanción, Jorge Drexler, canción de autor en español, metaliteratura.

Abstract

This paper aims to analyze the various manifestations of metason (metacanción) in the work of the Uruguayan artist Jorge Drexler. To this end, I will explore some manifestations of metaliterature and focus on two case studies that delve into the emerging concept of metason: De Miguel (2021) and Baños Saldaña and Sánchez Ungidos (2023). We will propose our own definition of metacanción within the framework of aforementioned studies. Based on this definition, we will conduct a textual analysis of a selection of Jorge Drexler's songs that reflect on the creative process in itself. A diachronic examination of Drexler's work will allow us not only to showcase his various perspectives on the act of songwriting, but also to consider his oeuvre in a broader sense, ultimately contributing to the relatively underexplored field of metacanción studies.

Key words: Metason, Jorge Drexler, Spanish Singer-songwriter, Song, Metaliterature.

“El acto de creación es el pasaje de la nada al ser.
O sea, estás en una hoja en blanco, no hay nada y
si tenés suerte, un rato después, hay algo ahí, se materializa algo.
En ese sentido, sí que es una cosmogénesis, la creación de un microuniverso”
(Jorge Drexler, *Caja Negra*)

La reflexión sobre el acto de creación está presente desde el comienzo de los tiempos. En este sentido, el pasaje de la nada al ser, como lo describe Drexler en la cita que hemos elegido de epígrafe, puede explicarse de distintos modos ¿Serán las musas? ¿Será fruto de la inspiración? ¿O producto de la paciencia y del trabajo del poeta-cantautor? ¿De dónde llegan las canciones? A Drexler le importa especialmente reflexionar sobre el propio quehacer. No por nada titulará su último disco (y también a la canción homónima) “tinta y tiempo”. Sin duda, una toma de posición sobre lo que implica la creación poética, que aunque a veces llegue de lugares desconocidos, siempre requiere el trabajo y la paciencia del cantautor o, lo que es lo mismo, tinta y tiempo.

Jorge Drexler (Montevideo, 1964) no necesita ya mayores presentaciones. El cantautor uruguayo, aunque a él mismo no le guste este término,¹ cuenta con más de diez discos. El último de ellos es el que da nombre a nuestro trabajo: *Tinta y tiempo* (2022). Drexler también tiene un premio Oscar, que le fue otorgado en 2005 por la canción “Al otro lado del río” que compuso para la película *Diarios de motocicleta*, dirigida por Walter Salles. Su importancia en la escena de la canción en español es innegable y su producción, en constante movimiento (no por nada dirá en una de sus canciones que “estamos vivos porque estamos en movimiento”) tiende redes² con otros actores del campo musical tan diversos entre sí como Joaquín Sabina,³ C. Tangana⁴ o el argentino Kevin Johansen.⁵ Jorge Drexler es, desde nuestro punto de vista, una de las voces indispensables de la canción en español.

En este estudio nos proponemos analizar las canciones de Drexler en las que se diseña una poética de autor para detectar cambios y evoluciones. Además, con este trabajo buscamos también profundizar los estudios en torno a la metacanción, aún incipientes.

¹ “Cuando llegué a España me decían cantautor, que es una palabra que no me gusta: suena como chori-pán, como gomaespuma” (Cervantes, 2022).

² Entendemos las redes según Claudio Maíz, quien señala que: “Las redes en general lo son en tanto y en cuanto sea posible la identificación de un objetivo común, un lenguaje más o menos homogéneo y las políticas de amistad que animan las relaciones” (2011: 76).

³ La relación entre Drexler y Sabina ha sido puesta de manifiesto por el uruguayo en numerosas ocasiones. Cabe recordar que gracias al impulso que Sabina le dio al entonces otorrinolaringólogo uruguayo, Drexler decide dejar a un lado su profesión como médico y mudarse a España para dedicarse de lleno a la música. Una muestra muy concreta de esto, que narra los entretelones de este viaje, es la canción-oda que le dedica al cantante de Úbeda en su disco *Salvavidas de hielo*, “Pongamos que hablo de Martínez”. También Drexler ha contado en numerosas ocasiones que fue Sabina quien lo inspiró a escribir la “Milonga del moro judío”.

⁴ En el último tiempo las colaboraciones entre ambos fueron frecuentes, tal como vemos en “Hong Kong” o más visiblemente en “Nominao” de *El madrileño*, el disco que C. Tangana sacó en 2021, o “Tocarte” incluida en el nuevo disco de Drexler, *Tinta y tiempo* (2022)

⁵ Kevin Johansen y Drexler han colaborado en numerosas ocasiones. Por citar algunos ejemplos, Drexler escribe y canta junto con Johansen “No voy a ser yo”, perteneciente al disco *City Zen* (2004) del argentino. También en 2022, Drexler ha grabado junto con Johansen la canción de Leonard Cohen “Suzanne”.

La galaxia meta y los aportes en torno al concepto de metacanción

La literatura desde sus comienzos se ha mirado a sí misma y esta actitud comprende todos los géneros literarios. Ramón Pérez Parejo señala que: “esta tendencia de autoindagación y crítica del lenguaje estuvo siempre presente en la actividad literaria desde sus orígenes, incluso en las manifestaciones escritas que aún no distinguían entre poesía, filosofía e historia” (2002: 12). Sin embargo, la crítica especializada comenzará a indagar y teorizar sobre el fenómeno autorreferencial en la década de 1970. Para Marta Ferrari, un posible inicio de estas teorías es la introducción del término “metalenguaje” (2001: 13). Productivo será para nuestro análisis recuperar la noción de metaliteratura, que Leopoldo Sánchez Torre define del siguiente modo: “la metaliteratura propiamente dicha se caracteriza por el hecho de que la reflexión sobre la literatura no es un tema más, sino el principio estructurador del sentido del texto” (1993: 65). Igualmente interesante será recuperar algunas de las concepciones de metapoesía, según Pérez Parejo

la poesía que se tiene a sí misma como objeto o asunto, que habla de sí, interrogándose, mirándose al espejo, en suma, un tipo de poesía que deja de interesarse por la realidad objetiva o la intimidad y reflexiona sobre la propia creación poética (2002: 11).

Por su parte, Federico Peltzer la entiende como aquellos textos en los que “el poeta desnuda las vicisitudes del acto creador, los interrogantes que lo asedian; lo que siente como poético y la manera de llevarlo a cabo a través de la obra” (1994: 19). Aunque no es objeto de este trabajo incidir en otros conceptos teóricos en torno a la galaxia meta, resultan antecedentes ineludibles a la hora de reflexionar en torno a la metacanción.

En torno a los estudios específicamente acerca de la metacanción encontramos dos aportaciones, ambas muy recientes. Por un lado, el capítulo de Emilio de Miguel, “Metacanción en la canción de autor en español” contenido en *Entre versos y notas: canción de autor en español* (2021) y por el otro, la intervención de Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña en el último congreso CELEHIS (2022), titulada “‘Un veneno cruel y violento’. La nueva (meta) canción de autor en español”.

En su artículo, De Miguel propone un recorrido propio y fecundo por distintas manifestaciones de la metacanción. Comienza su estudio emparentando este género con otras formas metaliterarias y afirma: “si hoy podemos hablar de metacanción, es porque desde mucho tiempo atrás se viene reflexionando y escribiendo a propósito de distintas formas metaartísticas y, en concreto, de metaliteratura, con sus lógicas particularizaciones: metaficción, metateatro, metapoesía” (2021: 42). Aunque, desde el comienzo, asume la intención de sobrepasar las posibilidades del género en un sentido estricto:

El objetivo de este estudio no se ajusta con toda probabilidad al análisis de lo que podría entenderse *sensu stricto* como metacanción. Para que una pieza pudiera obtener tal consideración quizás deba atenerse a lo establecido por los estudiosos de lo metaartístico y, en consecuencia, podrían denominarse así únicamente las creaciones cuyas características coincidieran con aquellas “obras de literatura, teatro, cine, fotografía o cómic, [que] han vuelto el espejo de la representación hacia sí mismas para representarse, dotándose

así de una dimensión reflexiva que identificamos anteponiendo el prefijo *meta* al arte o medio específico” (Pardo García, 2017: 409).

Por adelantar algunos de los modos en que las muestras que analizaré rebasan los límites teóricos de la metacanción, es seguro que comprobaremos no solo la indicada posibilidad de autorreferencia, sino varias otras maneras de ruptura del convencionalismo conforme al cual, cuando escuchamos una canción, recibimos un producto que se nos entrega, ajenos nosotros mismos a las circunstancias en que está elaborado (2021: 41)

De esta manera, la definición que propone De Miguel contempla otras posibilidades y se plantea lo suficientemente abierta para que ingresen en ella distintas manifestaciones:

Entenderé así por piezas musicales que pueden catalogarse bajo tal denominación aquellas en que se encuentre como rasgo principal un componente introspectivo, activo en tal grado que la reflexión del autor sea explícita y afecte a la esencia misma de la pieza que compone. Igualmente consideraré metacanción aquellas composiciones que incluyan referencias directas al proceso de creación de la pieza estudiada o que contengan reflexiones explícitas del cantautor sobre su actividad y/o sobre las normas del arte que está practicando. Y sin la pretensión de agotar la complejidad de posibilidades existentes, indico que obtendrán igualmente la consideración de metacanciones aquellas en que un personaje cumpla alguna función impropia del mundo imaginario al que pertenece, así como las creaciones en que el autor se convierta en personaje visible y activo de la obra (2021: 47).

Partiendo de esta definición, De Miguel propone un recorrido posible (el investigador enfatiza, a lo largo del artículo, que su planteamiento no pretende cerrar las posibilidades de la metacanción)⁶ que contempla dos grandes grupos: “Metacanción y otras rupturas en composiciones de tema amoroso” y “El cantautor en el espejo de sus canciones”, conjunto más afín con la teorización estricta de la metacanción. De Miguel incluye distintas subcategorías en cada una de estas constelaciones, algunas más cercanas a la propia definición de la metacanción (“El cantautor escribe que está escribiendo” en el primer grupo o “El cantautor y sus circunstancias” en el segundo) y otras que se alejan de la definición en el sentido más estricto e inciden en estas otras formas de ruptura del convencionalismo que menciona el investigador (nos referimos a grupos como “Lirismo y lucro” de la primera colección o “El autor intertextualiza” del segundo).

El principal aporte de Emilio de Miguel es, sin dudas, la definición propuesta que abre el panorama permitiendo el ingreso de otras formas, no estrictamente contenidas dentro de la metaliteratura. Asimismo, es de destacar la loable intención del profesor de Salamanca por sistematizar y generar categorías para pensar en un universo heterogéneo. De igual modo, el *corpus* elegido por el investigador resulta de interés, dado que propone un panorama amplio de la canción en español: se analizan canciones de Javier Krahe, Joan Manuel Serrat, Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Fito Cabrales, Robe Iniesta, Manolo García, Luis Eduardo Aute, Nacho Vegas, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Jorge Drexler.

⁶ “El material que podemos analizar es tan cuantioso que, a buen gusto, muchos lectores estarán sumando aportaciones propias a la selección que ofrezco” (2021: 80).

Por otra parte, Guillermo Sánchez Ungidos y José Ángel Baños Saldaña presentaron en el marco del VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española /Latinoamericana / Argentina una comunicación titulada “‘Un veneno cruel y violento’. La nueva (meta) canción de autor en español”. Allí los profesores se plantean la relevancia de estudiar la construcción del autor en la metacanción. Entienden que la importancia de enlazar la metacanción con la metapoésía tiene que ver no tanto con la búsqueda de la familiaridad entre géneros, sino, más bien, con la idea de la autorreflexión como una preocupación antropológica universal y, por tanto, con su carácter performativo. En este sentido, resaltan la necesidad indagar en la voluntad comunicativa. Los especialistas repasan distintas teorizaciones producidas acerca del fenómeno metapoético (Martín Estudillo, Pérez Parejo, Prieto de Paula, Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, Baños Saldaña), concepto al que luego diferencian de otras teorizaciones como las autopoéticas (Casas, Sánchez Torre), por las que toman partido porque suponen siempre un acontecimiento cultural en sí mismo.⁷

Asimismo, los investigadores destacan el doble valor de la canción de autor: el musical y el literario, y señalan que estas esferas tienen que relacionarse entre sí y que debemos buscar el punto de roce. Afirman que las nuevas voces como el Kanka, Ismael Serrano, Rozalén, Vanesa Martín, entre otras, continúan, con más o menos fidelidad, las líneas maestras iniciadas por Krahe, Sabina, Serrat, Rosa León, Paco Ibáñez o incluso Bob Dylan para enlazar poesía y canción no solo a través de la palabra, sino también en la propia intención de actuar por medio de un texto para concienciar, para protestar o para diseñar una imagen de colectivo opuesta a la de otros. Para los investigadores la clave está en diferenciar entre la performatividad (el acto creativo en sí) y la *performance* (la producción habilidosa y reflexiva). En este sentido, sostienen que lo real de la canción de autor se construye precisamente desde la autoconsciencia y desde la retórica, desde una performatividad y una autoficción que se acoge a unas convenciones genéricas. Para Baños Saldaña y Sánchez Ungidos, la canción de autor está abriendo sus fronteras a través de recursos como la ironía, que desestabilizan la propia experiencia estética. Los investigadores concluyen que debemos buscar nuevas vías de análisis a la canción de autor porque hay que considerarla como un hecho performativo, como un fenómeno cultural y no como un componente únicamente textual.

Su corpus de trabajo incluye canciones de autores contemporáneos como Juaninacka, Rayden, Xoel López, Ismael Serrano, Rosalía y J. Balvin y C. Tangana. Aunque el enfoque del trabajo es interesante, consideramos que los autores no ejecutan, a lo largo de su ponencia, el abordaje que proponen para el estudio de la metacanción, sino que esbozan un rápido análisis textual de los ejemplos proporcionados y se detienen a pensar qué imagen de cantautor se delinea en cada caso. Asimismo, echamos en falta una definición clara de lo que se entiende por metacanción porque, aunque se señala que se encuentra en línea con el concepto de autopoética, no se proponen distinciones o matices entre este y el de la metacanción. El punto más productivo de este trabajo es la

⁷ Los investigadores entienden que la autopoética supone una autorreflexión consciente y una isotopía meta (por este motivo, estudian canciones enteras que reflexionan sobre la canción y no fragmentos). Además, este concepto les es más productivo porque, al no tener una distinción genérica, les permite situar un conjunto de textos autorreflexivos de distinto tipo en una misma constelación pragmática (Lucifora, Scarano).

construcción de un corpus más contemporáneo, que sigue al que analiza De Miguel, y la propuesta de realizar un análisis del hecho performativo en sí.

Partiendo de estas aportaciones, entendemos a la metacanción como aquella canción⁸ construida en torno a la reflexión sobre el propio quehacer poético o, en otras palabras, como aquella canción que desnuda su procedimiento y muestra su propia construcción. Coincidimos con De Miguel en que la metacanción se encuentra en la estela de los estudios en torno la metaliteratura y bajo estos mismos presupuestos teóricos es que nos proponemos estudiarla. En este sentido, el enfoque que se utilizará será esencialmente textual, solo se hará una breve referencia a la música cuando se encuentre una correspondencia con dicho análisis. Aunque compartimos con Sánchez Ungidos y Baños Saldaña la necesidad de pensar a la canción de autor como un objeto cultural, en un sentido performativo, creemos que este trabajo excede a nuestra propia concepción de metacanción. Si es sobre la escritura de la propia canción sobre lo que se reflexiona en las metacanciones, el trabajo se deberá hacer, desde nuestro punto de vista, sobre el propio texto. El enfoque de los investigadores será iluminador para pensar en los bordes de la metacanción: para qué se escribe, cuál es la imagen que el autor diseña sobre sí mismo fuera de la canción, cómo influye la música y de qué manera la performance abre o incorpora otros sentidos. Sin embargo, como señalábamos, lo que nos interesa es la metacanción *stricto sensu*, es decir, la canción que reflexiona sobre su propio proceso de escritura.

La metacanción en la obra de Jorge Drexler

La obra de Jorge Drexler está llena de canciones que se miran a sí mismas para reflexionar sobre el propio quehacer. Podría, incluso, decirse que este es uno de los grandes temas que cruzan la obra del cantautor, ya que la temática aparecerá con mucha frecuencia en los discos del autor uruguayo. Nos proponemos realizar un recorrido desde las primeras a las últimas metacanciones para rastrear los vaivenes de una poética en constante movimiento. Nos ocuparemos sólo de un *corpus* compuesto estrictamente por metacanciones,⁹ aunque somos conscientes de que existe un amplio conjunto compuesto por aquellas canciones que involucran reflexiones de tipo metapoético, pero que no estructuran la composición, que no estudiaremos en esta ocasión.¹⁰ A partir del análisis textual de la producción del uruguayo, intentaremos demostrar, en línea con las aportaciones de De Miguel y Sánchez Ungidos y Baños Saldaña, la fecundidad de la metacanción en la canción de autor en español.

Si seguimos un orden cronológico, en esta sección de metacanciones “puras” nos encontramos inicialmente con “Dos colores: blanco y negro” del disco *Vaivén* (1996). Emilio de Miguel la recupera sobre el final de su artículo y afirma sobre ella:

⁸ En este sentido, compartimos con Baños Saldaña y Sánchez Ungidos la necesidad de estudiar canciones completas y no fragmentos que, desde nuestro punto de vista, no podrían ingresar en esta categorización.

⁹ Entendidas, como la hacen Baños Saldaña y Sánchez Ungidos, como composiciones íntegramente dedicadas a reflexionar sobre el propio quehacer.

¹⁰ Algunos ejemplos de canciones en donde hallamos reflexiones metapoéticas, aunque no se trata de metacanciones en sentido estricto son: “Edén” y “Tatuaje” de *La luz que sabe robar* (1992), “Eco” del disco homónimo (2004), “Una canción me trajo hasta aquí” de *Amar la trama* (2010) y “Oh, algoritmo” y “Amor al arte” de *Tinta y tiempo* (2022).

Jorge Drexler nos ha dejado un brillante testimonio, tan metafórico como realista, del proceso de creación de una pieza. Estableciendo una audaz analogía entre canción y pintura, y manteniendo ese soporte retórico con gran coherencia a lo largo de la composición, informa de la evolución que ha sufrido una de sus creaciones desde un ideal punto de partida hasta la verdad de lo realmente ejecutado (2021: 80-81).

Tal como señala De Miguel, la canción de *Vaivén* (1996) propone un proyecto de canción que muta y se transforma desde sus intenciones iniciales hasta el producto final. La analogía con la pintura se hace evidente desde la primera propuesta, construida en primera persona del plural (será la pareja amorosa la que acompañe al sujeto poético en esta figuración): “Nuestra primera intención / era hacerlo en colores: / una acuarela que hablara / de nuestros amores”. Este arranque pleno de color, que se refuerza con otras imágenes como “un colibrí polícromo parado en el viento / una canción arcoíris / durando en el tiempo”, marca un escenario muy optimista que “habría de casar con el ilusionado contenido que pretende transmitir, a saber, una positiva vivencia amorosa” (De Miguel, 2021: 81). Se incluye también a un tercer actor en esta escena, el director de la banda (que parece ser el propio sujeto poético) que “silbando bajito, / pensaba azules y rojos para el valsecito”. Sin embargo, una serie de circunstancias que están asociadas a cuestiones externas a quienes escriben, hacen que la canción que se desdibuje y los planes se arruinen: “Pero ustedes saben, señores, muy bien cómo es esto / no nos falló la intención, pero sí el presupuesto”. La canción, entonces, abandona los colores de manera paulatina (“fuimos quitando primero de nuestra paleta / una mirada turquesa de marco violeta/ luego, el carmín de las flores encima del piano/ una caída de sol cuando empieza el verano”), hasta quedarse “en blanco y negro / esta canción /quedó en blanco y negro / con el corazón”. De este modo, la primera intención “ya no fue más que un viejo recuerdo” y la canción queda deslucida y el sujeto poético, decepcionado. En este sentido, la canción que recibimos es el recuento de un proceso que no alcanza el final esperado. No podemos dejar de recurrir a las palabras de Emilio de Miguel que sintetiza, mucho mejor que nosotros, el carácter de “Dos colores: blanco y negro”:

Creo que estamos ante un caso original y brillante de ejercicio metacancioneril. Pocas veces, en efecto, tendremos una información tan franca y al tiempo tan poética del proceso por el que un proyecto concebido con las más altas aspiraciones acaba siendo el producto, ya no tan ideal, que finalmente recibimos [...]. Todo ello, no es necesario insistir, es muestra consumada de metacanción, puesto que las afirmaciones allí expresadas sobre la canción que escuchamos son, en definitiva, la canción que recibimos. Estamos ante un caso de madurez compositiva, con logrado entrecruce de lucidez y confesión. Es decir, ante una muestra depurada de metacanción (2021: 82).

“Milonga paraguaya”, perteneciente al disco *Llueve* (1997), es la segunda canción dentro de esta serie. En este caso, se establece un diálogo con la propia canción: la milonga paraguaya es la destinataria. Su propio género¹¹ y especialmente su gentilicio la convierte en “prima lejana de Mangoré”, una clara referencia al guitarrista paraguayo

¹¹ No será la única vez que Drexler cultive este género y tampoco la última que decida nominar a su canción como tal. Su producción cuenta también con la “Milonga del moro judío”. También ha grabado versiones de la “Milonga de ojos dorados” de Alfredo Zitarrosa.

Agustín Pío Barrios Ferreira, también conocido como Nitsuga Mangoré. Este diálogo que se establece con la canción,¹² y especialmente con una proveniente del género milonga, puede encontrar un claro antecedente en una canción que ha versionado y grabado en más de una ocasión Jorge Drexler, “Milonga de ojos dorados” del uruguayo Alfredo Zitarrosa. En numerosas ocasiones, Drexler ha reconocido la influencia vital de Zitarrosa en su formación musical, compartida por toda su generación. En este sentido, el diálogo íntimo con la milonga paraguaya que propone Drexler se parece mucho al tono que emplea Zitarrosa en “Milonga de ojos dorados”, pero mientras el último establece un vínculo con la milonga para preguntar por su amada y para pedirle que lo ayude a encontrarla y reconquistarla,¹³ Drexler lo utiliza como un puntapié para pensar en la propia construcción de la canción. De este modo, primero le pregunta a la milonga por los mensajes que le está dando la noche, incomprensibles para un sujeto incapaz de recogerlos: “¿Qué me estará queriendo decir / la noche / que no lo sé?”.

Luego, el cantautor da cuenta de que la escritura de la canción involucra no sólo la música, sino también, y de manera decisiva, a los sentimientos: “Yo miro a mi guitarra / busco en las grietas del corazón”. Para cerrar la estrofa se plantea lo ridícula que resulta su interlocutora a la que, sin embargo, no abandonará hasta el final: “Cómo estaré de solo / que estoy hablándole a una canción”. La búsqueda se reproduce también en el papel en blanco que, a pesar de que pasa el tiempo, sigue sin estrenarse: “Pasa un segundo / como pasa una página en blanco / que no estrené”. La consciencia del inexorable fracaso del poeta se hace evidente en “paso la vida / buscando un verso / que nunca encontraré”. Sin embargo, el optimismo vuelve sobre el final porque frente a una situación de completo desamparo (solo, varado y lejos del mar), el sujeto poético entiende que “aunque no tenga nada / tendré a esta copla esperándome”. La llegada de los versos parece intempestiva, pero a la vez paciente porque la copla espera al cantautor en donde esté, como si le perteneciera sólo a él. Sobre el final, se describe a la milonga paraguaya como una mujer (otro punto de contacto con la milonga de Zitarrosa) y el cantautor le pide: “abre tus brazos / y suéltate el pelo”. Así, se confirma que es a ella a quien se busca, a quien se venía buscando desde el comienzo. Aunque el tiempo parece erigirse aquí como un factor fundamental en la construcción de la canción, es cierto que los versos parecen llegar solos, como inspirados por una fuerza superior que no se identifica. El cantautor, aunque tiene la certeza de que estarán, no puede apurar la llegada de la copla ni tampoco es capaz de encontrar el verso preciso. No obstante, frente a estas dificultades, sobreviene un final tranquilizador en el que se produce una reunión, construida en la canción a la manera de un encuentro amoroso, entre la milonga y el cantautor, que permite sellar el proceso de creación. Esta vez, la milonga paraguaya parece responder a las necesidades del poeta.

¹² Cabe destacar que el hecho de que la metacanción se produzca a partir de un diálogo es una de las tantas formas que estudia Emilio de Miguel bajo el epígrafe “El cantautor dialoga”. Allí nos propone un recorrido por algunas canciones de Krahe y de Aute en las que la interlocutora es la musa, otra de Krahe en la que se establece una conversación con sus músicos, una metacanción de Aute en la que habla con un amigo y una última del mismo autor en la que el diálogo se tiñe de connotaciones sociales.

¹³ Los primeros versos de la canción ya dejan claro este pedido y el tono de súplica que el cantautor establece con la milonga: “Milonga de ojos dorados / cantale a la que yo quiero; / tu corazón compañero, / musical y acompasado, / vaya volando a su lado / y dígame que no puedo vivir”.

La siguiente metacanción que encontramos en un recorrido diacrónico por la obra de Jorge Drexler es “Que el soneto nos tome por sorpresa”. Esta canción, que no está incluida en ninguno de los discos del uruguayo, forma parte de la banda sonora de la película *Lope* (2010).¹⁴ Tal como su propio paratexto indica y, en línea con la temática de la película que aborda la vida del Fénix, la canción sigue este molde estrófico. La única variación es que los tercetos, que son el estribillo de la canción, se repiten al final. De hecho, cabe señalar que este texto se escribe con la intención de ser sólo un soneto y su conversión a canción es posterior y motivada por el director de la película.

El soneto tiene un marcado carácter metapoético, igual que el clásico “Un soneto me manda hacer Violante...” de Lope de Vega. También comparte con el soneto de Lope la idea de que el poema es una suerte de espacio al que el poeta puede entrar. En el primer terceto dice Lope de Vega: “Por el primer terceto voy entrando, / y parece que entré con pie derecho, / pues fin con este verso le voy dando” (1968: 194). Drexler, en cambio, abre su soneto recuperando esta idea: “Entrar en este verso como el viento / que mueve sin propósito la arena / como quien baila que se mueve apenas / por el mero placer del movimiento”. Este inicio, más allá del guiño intertextual a Lope, marca cierta voluntad del sujeto poético: aunque, como veamos en versos posteriores, el soneto provenga de un lugar inaccesible para el autor, es vital su voluntad inicial de escribirlo. Por el otro lado, las comparaciones que se construyen nos muestran que la escritura no tiene un propósito (como no la tiene el viento cuando mueve la arena), pero aun así provoca placer (como el que tiene quien baila sólo por el placer del movimiento). El segundo cuarteto también incide en la falta de un propósito concreto: “Sin pretensiones sin predicamento / como un eco que sin querer resuena”, pero también otorga a la palabra un poder trascendente, ajeno a la voluntad del autor: “dejar que cada sílaba en la oncena / encuentre su lugar y su momento”. El estribillo insiste en esta última idea, es decir, en que el soneto llega desde un lugar ajeno al sujeto poético, como una sorpresa, ya consumado: “Que el soneto nos tome por sorpresa / como si fuera un hecho consumado”. Luego, el poema esbozará, en los tercetos, una serie de comparaciones entre la sorpresa que provoca la llegada del soneto y la que provocan otros elementos como los rompecabezas (“como nos toman los rompecabezas / que sin saberlo nacen ensamblados”). Otra comparación se establecerá con el amor, que llega sin que sepamos de dónde ha venido, igual que el verso: “Así el amor, igual que un verso empieza, / sin entender desde donde ha llegado”. Este ejercicio metapoético, devenido metacancioneril, es dentro de toda la producción de Drexler aquel en el que hay un mayor apego por las formas estróficas (únicamente comparable es el caso de “Milonga de moro judío” que, bajo pedido de Joaquín Sabina, se escribe en décimas espinelas). Además, su primigenio carácter literario es evidente

¹⁴ La historia de esta canción es curiosa. No se trata de un encargo directo de parte de la dirección de la película. Jorge Drexler estaba presente en las grabaciones porque su esposa, Leonor Watling, era una de las actrices protagonistas y él estaba en el set cuidando a su hijo. En este contexto, entabla una fuerte amistad con el director de la película, Andrucha Waddington. Además, Drexler, según él mismo confiesa, había empezado a leer a Lope de Vega con vehemencia para empaparse del proyecto en el que participa su mujer. La reunión de estos dos factores lleva a que le escriba un soneto a Waddington, como el regalo de un amigo. Sin embargo, tal como declara el propio Drexler, el director tenía otra idea para este soneto: “Fue un regalo personal, porque yo uso mucho los versos para comunicarme con los amigos. A los dos o tres meses de esto, Waddington me llama y me dice: ‘Estoy editando la película y no paro de leer el texto. ¿Por qué no le ponés música y lo colocamos en los créditos?’” (Otheguy, 2011, s/p).

en los diálogos que establece el texto con la tradición española del Siglo de Oro y muy especialmente con Lope de Vega.

También en 2010 se publica el noveno álbum del cantautor uruguayo, *Amar la trama* (2010). Allí nos encontramos con “Las transeúntes” que incide especialmente en las condiciones de composición. De este modo, se nos muestra a un cantautor que recibe distintos estímulos externos mientras intenta escribir su canción. Estos lo distraen de su tarea y dificultan la concreción su composición. Emilio de Miguel ubica acertadamente a “Las transeúntes” en la estela de “No hago otra cosa que pensar en ti” de Joan Manuel Serrat, que también da cuenta de un accidentado proceso creativo (2021: 64-65). En la canción de Drexler, las distracciones tienen que ver esencialmente con lo que pasa en la calle a la que el cantautor observa, desde su balcón, mientras intenta escribir: “mirando desde mi balcón, las transeúntes/ haciendo de cuenta que estoy tomando apuntes / y ella busca algo en su cartera / y yo me digo ya llegó la primavera / y la maceta enfrente se llenó de brotes / y allá abajo el barrio se llenó de escotes”. Los progresos que el cantautor va realizando también son puestos de manifiesto en la canción (“y la tarde se escapa / verso adentro”), pero el tono general sigue siendo el de la dificultad y el desaliento: “y yo sigo buscando / sin encontrar mi centro / y pongo ladrillo sobre ladrillo / y sigo sin dar con el estribillo”. Los estímulos externos van creciendo porque las transeúntes, a ojos del cantautor, se organizan para formar una coreografía: “las transeúntes se han organizado / tienen el deambular sincronizado/ y van haciendo su coreografía / con las rodillas del color de la alegría / cada farola tiene ya su bailarina / y la banda viene entrando por la esquina”. Es curioso apuntar que, justo después de este verso, efectivamente ingresa en la canción una banda que cambia por completo su tono musical. El fracaso de la escritura de esta canción, de tono claramente amoroso como se puede apreciar en el estribillo,¹⁵ queda evidenciado sobre su final: “y las musas huyen si las asedias / y otra canción que va a quedar a medias”. De esta manera, Drexler sostiene que la palabra debe llegar naturalmente y la insistencia en su búsqueda puede resultar contraproducente.

La misma idea reaparece en la siguiente canción que integra nuestro *corpus*, “La noche no es una ciencia exacta” del álbum *Bailar en la cueva* (2014). Aquí se afirma: “Una canción aparece de pronto/ y se clava en el alma como un cuerpo extraño”. Esta vez, la metacanción bucea, de nuevo, sobre el proceso inconcluso de una canción que se quiere escribir, pero fracasa y no llega a buen puerto. Sin embargo, mientras que el tono de “Las transeúntes” era animado y alegre, “La noche no es una ciencia exacta” carga con una mirada más pesimista, tanto desde la letra como desde la música. El sujeto poético elige un contexto que, a simple vista, parece idóneo para la creación poética: “vine hasta al mar con la noche en la mira / mis lentes de cerca, mi guitarra rota / con una hoja en blanco que en blanco quedaría intacta”. Los elementos están dispuestos y el cantautor insiste en su búsqueda: “llamaba a la puerta con todas mis armas / con algunos vicios, algunas virtudes / pensé para mí que cumplía los pasos de un pacto / pero la musa no pacta”. La musa se le niega de nuevo, como en “Las transeúntes”.

¹⁵ Nos referimos a los siguientes versos: “Y entonces me pregunto / ¿Qué es lo que viste en mí? / ¿Qué es lo que te hizo abrir así? / Tus miedos, tus piernas, tu calendario / las siete puertas sagradas de tu santuario / la extraña luz de tu cámara oscura / el infranqueable cerrojo de tu armadura”.

Ante el fracaso claro, el cantautor se cuestiona a sí mismo cómo con tanta experiencia insiste en buscar la canción y no sabe que debe esperar a que esta llegue sola: “yo debería a esta altura saberlo / yo debería ya tenerlo claro a mis años / una canción aparece de pronto / y se clava en el alma como un cuerpo extraño”. La soledad no logra su cometido, no trae la anhelada canción, sino, por el contrario, otros elementos no deseados: “la soledad no traía canciones / traía demonios, resaca, tormenta / traía el extraño regalo de ser un eterno autodidacta”. Este autodidacta concluye la canción aprendiendo que ni la noche ni hacer canciones son ciencias exactas y, por lo tanto, no hay método que valga.

Salvavidas de hielo (2017) es el siguiente trabajo de Jorge Drexler y allí se incluyen dos metacanciones: “Abracadabras” y “Quimera”. La primera de ellas, que el uruguayo canta junto a Julieta Venegas, va a incidir en el trabajo del cantautor. Frente al corpus previo en el que el cantautor sólo parecía responsable de ponerse en la situación de escritura porque la canción siempre llegaba de manera inesperada, aquí se hace énfasis en el proceso de hacer la canción: “ponemos nota sobre nota / palabra sobre palabra / con un deseo preciso”. En un trabajo que parece minucioso, metódico y hasta manual, también hay un factor esencial que excede completamente al cantautor: “que surta efecto el hechizo de nuestros abracadabras”. El paso del tiempo y la paciencia del cantautor también serán esenciales para lograr que la canción sea efectivamente mágica: “dejamos que el tiempo pase / buscando dar a una frase esa fuerza misteriosa”. Otro punto interesante de esta metacanción, y que hasta el momento no había sido abordado en la producción de Drexler, tiene que ver con la recepción de las canciones, igualmente misteriosa para el cantautor que desconoce el efecto que pueden tener sus canciones: “¿Y a dónde van las canciones? / que soltamos en el viento / llevando a qué corazones, quién sabe qué sentimientos”. Todavía con la duda de si el hechizo funcionará y qué efectos tendrá, el cantautor no sólo celebra la propia escritura, sino que incita y anima a la de otros: “quien tenga un verso que dar / que abra la mano y lo entregue / que a la flor de la poesía / no hay melancolía que no la riegue”. El hechizo puede surtir efecto o no, pero el cantautor no dejará de intentarlo.

Desde su propio título, “Quimera” nos anticipa el imposible. Asistimos a la exploración de un sujeto-cantautor que emprende una búsqueda tan imposible como incesante: “te salgo a buscar, quimera / mariposa de papel / te pienso seguir buscando / la vida entera”. Esta vez encontramos una descripción mucho más detallada de las características de este sujeto que se autfigura como “un pescador de sueños” y “un catador de auroras”, características ambas que inciden en el carácter etéreo de la búsqueda. La descripción de sus actividades, igualmente vinculadas con el campo semántico de lo volátil, lo ubican claramente como un cantautor (de ahí que quede claro que la quimera que se busca es, en realidad, la canción y por eso podemos adscribirla dentro de nuestro *corpus* metacancioneril): “la vida cantando nubes / buscando que el cielo rime / dejando en la hoja en blanco / cicatrices que el tiempo imprime”. Marcado el carácter de metacanción está también con los escasos elementos con los que emprende la búsqueda este sujeto poético: “No cuento más que con mi empeño / y esta pluma voladora”. A diferencia de otros casos que hemos analizado, aunque se sabe desde el inicio (incluso desde su paratexto) que la búsqueda persigue un imposible, el carácter de la composición es sereno y optimista y el sujeto poético asume, con felicidad, este trabajo incesante.

Finalmente, nos encontramos con la canción que da título a este trabajo y también al último álbum de Jorge Drexler, “Tinta y tiempo” (2022). Drexler escribe esta baguala, según declara en numerosas ocasiones en entrevistas y conciertos, en un momento de crisis compositiva producto de la pandemia COVID 19. El paratexto nos anticipa las dos necesidades básicas para la escritura de la canción: tinta y tiempo. Este binomio se repite como un mantra a lo largo de toda la canción, incluso alterando su orden: es tanto tinta y tiempo (el uso que prevalece) como tiempo y tinta.¹⁶ Aunque, en ocasiones, estos elementos entran en conflicto con el propio cantautor que pierde la paciencia: “pero me cuesta esperar / y cuando toca decantar / lentamente lo que siento / yo me impaciente”. Esta frustración se supera porque el sujeto poético elige volver a intentarlo y vencer al desaliento (“luego lo vuelvo a intentar”). Aunque el foco será el trabajo, también se incide en que la llegada de la canción excede a las facultades del cantautor, tal como hemos apuntado en otras composiciones: “nunca sé /ni por qué / ni cuándo. / Esa voz / yo no la / comando” y “cada cuento / si ha de pintarse, se pinta” (versos en los que, como en “Dos colores: blanco y negro”, se recurre a un símil con la pintura). Un último aspecto para destacar de esta metacanción es la imagen que desarrolla el cantautor sobre sí mismo y sobre su propia producción poética. Se entiende aquí esta como un intento, volátil y móvil, que puede modificarse, en línea con la noción de búsqueda incesante que se proponía “Quimera”: “lo que dejo por escrito / no está tallado en granito / yo apenas suelto en el viento / presentimientos”. El propio cantautor plantea las dificultades de esta búsqueda, en la que se encuentra también perdido: “Y al final, siempre ando a tientas / sin brújula en la tormenta”. Pese a todo esto, es consciente, y de ahí su repetición incesante hasta el cierre de la canción, que la canción solo vendrá con el tiempo y la tinta, que implican, claro está, su paciente trabajo.

Conclusiones

En el final de nuestro recorrido, también signado por el tiempo y la tinta, no queda más que reforzar el carácter autorreflexivo de la producción de Jorge Drexler, que se mira (parafraseando a Sánchez Torre) constantemente en el espejo de la canción. Habrá que resaltar también algunas líneas que se repiten en este recorrido diacrónico por la obra del uruguayo: la llegada de la canción no puede ser controlada por el propio cantautor, que debe esperarla con paciencia. Aun así, consciente de su fracaso, el músico no abandonará nunca (como lo demuestran las sucesivas metacanciones) esta búsqueda. Es consciente de que el tiempo hará lo propio y traerá, tinta mediante, la canción esperada. De hecho, podríamos afirmar que la última de las canciones analizadas, “Tinta y tiempo”, da cuenta de una madurez compositiva en tanto logra encontrar en estos dos elementos los cimientos de la canción, mostrando así lo esencial del trabajo del cantautor, aunque sin olvidar el carácter misterioso de la llegada de la canción. Por otro lado, este recorrido nos permite dar cuenta de la versatilidad de Drexler, un cantautor que experimenta con

¹⁶ Es curioso apuntar que Drexler juega también con el orden de los términos para dar nombre a sus giras. Mientras que la primera, en la que se presenta el disco, se llama como él “Tinta y tiempo”, su segunda vuelta se llama “Tiempo y tinta”.

distintos géneros musicales y ritmos, como podrá comprobar quien escuche esta selección de canciones. La experimentación, incluso, también lleva, como vimos, al uruguayo a probar distintos moldes estróficos clásicos como el soneto. De ahí la proliferación de metacanciones: en una poética en constante movimiento la reflexión y revisión sobre la propia práctica se vuelve esencial y, a la vez, incesante.

Por otra parte, este trabajo nos ha permitido demostrar que el terreno de la metacanción es muy fecundo en la última canción de autor en español. La obra de Drexler nos revela, además, que existe un amplio *corpus* de textos que responden a la definición más estricta de metacanción: la canción que reflexiona sobre sí misma y sobre su proceso de construcción. Teoría y práctica a la vez, la metacanción de Jorge Drexler nos invita a seguir recorriendo la galaxia meta.

Referencias bibliográficas

- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel; y SÁNCHEZ UNGIDOS, Guillermo [CELEHIS UNMdP] (25 de marzo de 2023). *Mesa temática literatura española*. Coordina: Facundo Giménez [Vídeo]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Y2hoRv-5cYm0&t=1316s>
- CERVANTES, Xavier (6 de mayo de 2022). 'Cantautor' es una palabra que no me gusta: suena como 'choripán' (entrevista a Jorge Drexler). *Ara* [en línea]. Disponible en https://es.ara.cat/cultura/musica/cantautor-palabra-no-gusta-suena-choripan_128_4362500.html#:~:text=%C2%A1Y%20me%20encanta!,chorip%C3%A1n%2C%20como%20gomaespuma.
- DREXLER, Jorge (1996). "Dos colores: blanco y negro" [canción] en *Vaivén*.
- DREXLER, Jorge (1997). "Milonga paraguaya" [canción] en *Llueve*.
- DREXLER, Jorge (2010). "Que el soneto nos tome por sorpresa" [canción]
- DREXLER, Jorge (2010). "Las transeúntes" [canción] en *Amar la trama*.
- DREXLER, Jorge (2014). "La noche no es una ciencia exacta" [canción] en *Bailar en la cueva*.
- DREXLER, Jorge (2017). "Abracadabras" y "Quimera" [canciones] en *Salvavidas de hielo*.
- DREXLER, Jorge (2022). "Tinta y tiempo" [canción] en *Tinta y tiempo*.
- FERRARI, Marta (2001). *La coartada metapoética José Hierro, Ángel González, Guillermo Carnero*. Mar del Plata: Martín.
- MAÍZ, Claudio (2011). Las re(d)vistas latinoamericanas y las tramas culturales: Redes de difusión en el romanticismo y el modernismo. *Cuadernos del CILHA*, 14, 75-91. Disponible en <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/4166>
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de (2021). Metacanción en la canción de autor en español. En NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca; y SAN JOSÉ LERA, Javier Francisco. *Entre versos y notas: canción de autor en español* (41-92). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- OTHEGUY, Martín (17 de febrero de 2011). Aguafuertes montevideanas. Entrevista con Jorge Drexler. *Montevideo Portal*. Disponible en <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-con-Drexler-uc131602>
- PELTZER, Federico (1994). *Poesía sobre poesía (En la literatura argentina contemporánea)*. Buenos Aires: Botella al mar.

- PÉREZ PAREJO, Ramón (2002). *Metapoesía ficción: claves de una renovación poética (Generación de los 50- Novísimos)*. Madrid: Visor.
- SÁNCHEZ, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- VEGA, Lope de (1968). *La dama boba. La niña de Plata*. Madrid: Espasa-Calpe.

MEMORIA, TRADICIÓN, INTERTEXTUALIDAD,
NARRACIÓN Y COMPROMISO POLÍTICO:
LOS ROMANCES FLAMENCOS CONMEMORATIVOS DE
LOS ASESINADOS POR EL FALANGISMO

*MEMORY, TRADITION, INTERTEXTUALITY, NARRATION AND
POLITICAL ENGAGEMENT: THE FLAMENCO ROMANCES
COMMEMORATING THOSE MURDERED BY FALANGISM¹*

FLORIAN HOMANN

Universität Münster

fhomann@uni-muenster.de

 0000-0001-5238-1923

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

Las letras flamencas tradicionales suelen ser transmitidas oralmente, anónimas e impregnadas por un profundo lirismo. Sin embargo, también existen nuevos textos compuestos por poetas para el cante, con un aumento desde los años 70, incluidos varios romances narrativos. A nivel textual, resulta relevante en qué medida y con qué fines estos se orientan hacia los patrones precedentes de las letras tradicionales que conforman la memoria colectiva flamenca para responder a la pregunta de qué funciones comunicativas pueden cumplir. Metodológicamente, los estudios sobre memoria e intertextualidad se combinan con investigaciones sobre el romancero, género literario épico-lírico con una llamativa narratividad, y el flamenco como cultura musical popular contemporánea. Los textos examinados configuran los soportes literarios de distintos cantes en modalidades musicales que suelen usar romances como base textual, enfocando este estudio un romance compuesto por José Heredia Maya y cantado por El Piki en un álbum de homenaje a Blas Infante.

Palabras clave: romances flamencos, cante flamenco y letras nuevas, poesía tradicional flamenca, José Heredia Maya, Antonio Cuevas el Piki, Blas Infante.

Abstract

Traditional flamenco lyrics are usually transmitted orally, anonymous and impregnated by a deep lyricism. However, there are also new texts composed by poets for flamenco singing, with an increase since the 1970s, including several narrative *romances*. At a textual level, it is relevant to what extent and for what purposes these are oriented towards the preceding patterns of the traditional lyrics that form the flamenco collective memory in order to answer the question of what communicative functions they can fulfill. Methodologically, studies on memory and intertextuality are combined with research on the *romancero*, an epic-lyrical literary genre with a striking narrativity, and flamenco as a contemporary popular musical culture. The examined texts are the lyrics of different *cantes* in musical modalities that usually use *romances* as their textual basis, focusing this study on a *romance* composed by José Heredia Maya sung by El Piki in a tribute album to Blas Infante.

Keywords: Flamenco Romances, Flamenco Singing and New Lyrics, Traditional Flamenco Poetry, José Heredia Maya, Antonio Cuevas el Piki, Blas Infante.

¹ Este artículo es un resultado de PoEMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

Introducción

El concepto de intertextualidad describe las relaciones entre distintos textos que pueden cumplir diversas funciones y crear múltiples significaciones; entre otras, las referencias a otros textos de la tradición cultural pueden tener un propósito memorístico (Lachmann, 2010: 301). El flamenco, como música popular contemporánea, tiene su propia memoria. Además del nivel textual, la dimensión musical de las referencias intertextuales es crucial en el flamenco: si un cante suena a antiguo, más estimula a recordar y homenajear a artistas anteriores en la larga tradición flamenca. Esto lleva a que suela emplearse como base literaria un tipo de poesía denominada popular y tradicional, de transmisión oral. La música en la que las letras antiguas son interpretadas es lo que actualiza y mantiene viva la memoria. Desde siempre, se cantan también romances o más bien fragmentos de los textos romancísticos antiguos y tradicionales (Suárez, 1989: 566). En general, el romancero se define por su carácter narrativo y a menudo ha cumplido funciones noticiosas, propagandísticas y políticas desde su origen medieval (Piñero, 2008: 16).

Desde la cristalización del flamenco en el siglo XIX, prevaleciendo el romanticismo, ha persistido el tópico de que el cante flamenco solo admite letras netamente líricas. Aunque es cierto que a menudo se emplean coplas breves, estudios recientes contradicen esta idea generalizada al detectar una narratividad en muchos casos de letras antiguas y nuevas (Homann, 2021: 327). De todas formas, el fenómeno de la fragmentación de las letras en la tradición oral, omnipresente en el flamenco para incrustarlas en los patrones complejos de la respectiva música, provoca que las letras cantadas se recorten drásticamente y se pierdan muchos elementos narrativos. De los romances tradicionales suelen emplearse determinados fragmentos, reducidos en varios casos a unas unidades mínimas de cuatro versos octosílabos, que se interpretan como estrofas autónomas y en las que domina un marcado lirismo.

Otro estereotipo es que solo se canten letras populares —del pueblo, sin otra autoría conocida— y arcaicas, una creencia que se vio reforzada principalmente durante la dictadura franquista, cuando la creación de letras nuevas —con posibles contenidos políticos de relevancia contemporánea— fue mal vista. No obstante, desde los años 70 ha aumentado la creación de nuevos soportes literarios para el cante, entre los que se pueden encontrar también algunos romances de nueva creación, entonados según una correspondiente forma musical del flamenco, sea a *palo seco* como *tonás y/o martinetes*, sin acompañamiento musical, o de manera más animada como *soleares antiguas bailables*, normalmente acompañados por la guitarra, también denominados *corridos*.

En vista de lo expuesto, surgen las preguntas generales de si estos romances compuestos por poetas son realmente narrativos y qué funciones comunicativas pueden cumplir. Basándose en ello, este estudio se guía por las siguientes preguntas de investigación: ¿qué expresan estos nuevos romances y qué efectos tiene la transmisión de sus mensajes en la memoria cultural? Gracias a su valor sociocultural en el contexto español, el flamenco puede ejercer un importante efecto simbólico en la lucha contra el autoritarismo y en la preservación de la memoria de la resistencia, por ejemplo, contra el franquismo. Para lograr estos efectos, las nuevas letras para el cante, específicamente si abordan aspectos sociopolíticos, ¿cómo se componen por parte de los poetas en términos de forma, estilo e intertextualidad? En otras palabras, resulta relevante indagar en esta cuestión:

¿en qué medida influyen, junto a los patrones musicales, ciertos aspectos relacionados con la memoria y la tradición oral del cante en la composición de los nuevos romances flamencos?

Para contestar a estas cuestiones, se recurre a varios ejemplos de *cantes a palo seco* y *corridos*, modalidades flamencas en los que se suelen entonar romances, de autores y cantaores como José Domínguez Muñoz El Cabrero y dúos como Francisco Moreno Galván y José Menese o José Heredia Maya y Antonio Cuevas El Piki. En comparación con tres textos de los artistas mencionados y cantados *a palo seco*, se examina en particular el *corrido* “Romance de la primavera”, publicado por Heredia Maya y El Piki en el álbum conceptual *Homenaje a Blas Infante* (1977), con letras nuevas e incluso la mención de su autoría: en la contraportada del LP, tras los nueve temas, figura el nombre del activista por los derechos humanos y poeta gitano, algo para nada habitual en el mundo flamenco. Además, los soportes literarios de este álbum se han publicado en su *Obra poética completa* (Heredia Maya, 2013: 261-274).

En relación con la mencionada anonimidad de las letras tradicionales del cante, para los proyectos que enriquecen el caudal lírico del cante con nueva poesía compuesta, en general, se puede considerar válida la afirmación de la bailaora Leonor Leal con respecto a las letras del proyecto *Ceremonial*:² “La poesía de este espectáculo terminó perdiendo su autoría de tanto como se ha escuchado y de tantas versiones diferentes que de ella se han extendido. De hecho, muchos bailaores de generaciones posteriores la hemos asumido como popular” (2016: 75). De ahí resulta este interrogante: los romances analizados, en especial el del poeta gitano, ¿también dan la impresión de proceder de la tradición oral flamenco y no de la pluma de su autor? ¿Qué motivos e indicios textuales hay para pensar así? Y, por último, ¿qué efectos crea esto, con respecto a la memoria cultural?

La intertextualidad, la memoria y las letras del cante flamenco

Según los estudios recientes sobre la memoria, existe una estrecha relación entre los recuerdos, su narración y, en la literatura, la referencia a una memoria colectiva a través de manifestaciones intertextuales. Basándose en que la literatura constituye la memoria de una cultura, Lachmann (2010: 301) explica que la intertextualidad revela cómo una cultura, como el mismo mundo flamenco, se reescribe y redefine constantemente a través de sus signos. Si se traduce al cante la suposición de que cada texto literario concreto, como un elemento memorístico, remite al macroespacio de la memoria que representa a una cultura en su totalidad (Lachmann, 2010: 301), cada letra de la tradición oral nuevamente cantada remite a la memoria colectiva y recrea las cosmovisiones del mundo flamenco. La memoria de un colectivo se puede dividir en una dimensión comunicativa, asociada al pasado reciente y transmitida en conversaciones orales cotidianas entre aproximadamente tres generaciones, y una dimensión cultural y más oficial, relacionada

² Para este evento, las letras, cantadas por el mismo cantaor, El Piki, fueron escritas por Juan de Loxa.

con los mitos y rituales de la cultura ubicados en un horizonte temporal lejano del pasado (Assmann, 2018: 13). Al referirse a personalidades conocidas públicamente y glorificarlas, el contenido de una memoria colectiva también puede modificarse de tal forma que se dé voz a los grupos representados por estas personalidades para que puedan expresar sus experiencias. Esto es especialmente relevante en el contexto de los cambios de régimen tras las dictaduras, cuando las personas asesinadas cuyas vidas y muertes violentas fueron silenciadas anteriormente son recordadas e incorporadas a la dimensión cultural de la memoria, que depende de las prácticas rituales y de la transmisión viva de los mitos (Assmann, 2018: 35).

El mundo flamenco está intrínsecamente ligado al ritual y al mito, constituyendo no solo un género musical, sino también una forma de vida arraigada en la tradición y la cultura del sur de España (Pantoja, 2020: 267-308). Los ritos y los mitos desempeñan un papel importante en la práctica interpretativa del arte, ya sea en la forma en que se transmiten las técnicas musicales de generación en generación, en las leyendas que rodean a los grandes artistas, o en la atmósfera mítica que envuelve las actuaciones flamencas en vivo. Así, su memoria específica se vincula en gran medida a esta dimensión cultural.

Gracias a la compleja relación entre intertextualidad, memoria, ritual, mito y poesía (Assmann, 2018: 28-33), el soporte literario de un cante no tiene por qué ser nuevo, sino que se ofrecen las antiguas coplas tradicionales, reconocibles y citables, para poder recordar con su uso además momentos conmemorables del pasado compartido, de la historia del flamenco. Con respecto a las letras tradicionales que se suelen emplear en el flamenco, los elementos intertextuales, como las abundantes fórmulas poéticas lexicalizadas, ayudan a establecer la aceptación de las letras como patrimonio propio del colectivo.

A pesar de la llamativa lirificación de las letras del cante (Pantoja, 2020: 54), el romancero sigue siendo una de las bases literarias más relevantes para el flamenco, particularmente por su vertiente gitana (Suárez, 1989). Por un lado, esta presencia de romances antiguos destaca la importancia de la tradición y la influencia intertextual de las formas literarias anteriores en el mundo del cante. Por otro lado, una implicación que conlleva trabajar a nivel académico con el romancero es la necesidad de considerar su narratividad. En general, se trata de una manifestación cultural cuya interpretación musical desempeña un papel relevante y que, no obstante, en los contextos filológicos, se aborda como un género específico de literatura oral, definido primordialmente por sus aspectos textuales; el originario romancero viejo se compone de poemas narrativos procedentes de los cantares de gesta y otras baladas (Díaz, 1991: 21). Sin embargo, debido al fragmentarismo reinante, la conciencia sobre esta narratividad se ha perdido en gran medida desde que se canta en el flamenco. Huellas de romances siguen presentes en casi todos los palos, no obstante, prevalecen, *grosso modo*, dos tipos de interpretación musical, uno más festivo y otro más triste. Castaño (2007: 198) indica un modo de ejecución *amartinado* al que opone el ritmo más alegre de la *soleá bailable*, en la que se suelen entonar los romances *corridos* tradicionales en el contexto de la boda gitana (Suárez, 1989: 581).

Con respecto a los más trágicos *cantes a palo seco*, existe consenso en que las letras de los *martinetes* y *tonás* derivan del romancero, aunque los elementos narrativos originales no sean para nada fácilmente detectables, y se relacionan con la comunidad

gitana. Para explicar esta conexión, nos basamos en la premisa de que se trataba en su origen de romances creados y transmitidos exclusivamente en la oralidad, con unos contenidos noticiosos y tristes, narrando los acontecimientos más desgraciados para los gitanos del siglo XVIII, como la Prisión General de los Gitanos de 1749, que fue borrada de la historiografía oficial española hasta su redescubrimiento a finales del siglo XX (Zoido, 1999). A su vez, esto permite concluir que los textos de nueva creación, siguiendo los moldes estructurales de los de la tradición, se ofrecen para conceder voz a los oprimidos, silenciados y olvidados por la memoria oficial.

También existe en el ámbito musical flamenco, particularmente en el contexto de las fiestas nupciales gitanas, la práctica de cantar romances *corridos* de un tono más alegre. El término *corrido* es un indicio de que en estas ocasiones los romances se recitan de manera relativamente íntegra. La función narrativa de estos romances —considerados sagrados, que solo se cantan en la boda— es limitada a lo esencial de su contexto, la celebración de la virginidad de la novia (Suárez, 1989: 581-583). El relato sirve para narrar una anécdota con moraleja, recordando a cuidar la honra gitana, por lo que los romances, recortados a este núcleo temático, se combinan con las *alboreás*, del mismo contenido. En la mayoría de los casos, el desarrollo de la trama del romance original se ha eliminado durante la transmisión oral, de manera tan radical que las versiones gitanas suelen ser las más breves versiones registradas de romances en el ámbito hispanohablante (Piñero, 2008: 54).

La música con la que se han grabado los romances, desde Antonio Mairena, el primero en editarlos en disco, pasando por los miembros de las míticas familias gitanas inmortalizadas en el primer volumen de la *Magna Antología del Cante Flamenco* con el título “Romances o corridos / Cantes sin guitarra” en 1982, hasta los intérpretes actuales, marca la pauta tal y como viene de la tradición gitana.

En el flamenco, los fragmentos de los antiguos romances que se han usado por estos cantaores reconocidos mencionados constituyen elementos con una alta carga simbólica y ritual, por lo que entran en el canon literario del cante, es decir, forman la dimensión literaria de la memoria cultural flamenca en la que se pueden orientar los creadores de nuevas letras para el cante. Todavía en el siglo XXI, la mayoría de las letras que se pueden escuchar en recitales y sesiones flamencas en vivo proceden de la tradición oral. Sin embargo, debido a factores mercantiles, entre otros, es común encontrar nuevas letras en los discos publicados, una tendencia que se puede observar desde los años 70.

La heroificación de los asesinados por el falangismo en los romances flamencos

Durante el largo periodo del franquismo, la innovación a nivel textual fue escasa. Sin embargo, tras 1974 se puede observar un verdadero auge de letras nuevas, de las que algunos ejemplos de romances se analizan a continuación.

La resistencia de personajes cotidianos e intelectuales en los cantes a palo seco

El pionero en crear nuevos soportes literarios fue Francisco Moreno Galván para que los interpretara, entre otros cantaores, José Menese. Martín (2018: 280) destaca la labor del poeta y artista de La Puebla de Cazalla sobre todo por su gran conocimiento de la tradición flamenca, de la que se nutre su propia obra. Esto le permitió retomar las fórmulas más conocidas y valoradas de letras viejas para crear las suyas que se ajustan estilísticamente a la misma tradición. Este juego intertextual le permitió crear nuevas letras con una temática adaptada a la actualidad de la represión franquista ya en los 60. El texto de nueva creación más famoso que se ha cantado en clave flamenca y publicado aún bajo el gobierno de Franco en el emblemático año de movimientos sociales liberadores de 1968, es el “Romance de Juan García”, escrito por Galván y cantado en el álbum *Menese* por el cantaor de La Puebla.

Este romance relata en veinte versos octosilábicos la historia del héroe ficticio Juan García, representando al pueblo español que se oponía al régimen franquista y que había sido silenciado durante la dictadura. Es llamativo que Martín (2018: 116) no presente el texto en estrofas autónomas de cuatro versos sino en forma de una tirada no estrófica, característica formal del romancero viejo (Díaz, 1991: 22), otro indicio de que se trata de un verdadero romance coherente y narrativo. No obstante, solo los primeros dieciséis hemistiquios tienen la característica asonancia en -ó- en los versos pares, detalle que indica la inseparable conexión entre las partes del relato, y las últimas cuatro la rima asonante en -á-. Por lo tanto, la última estrofa constituye una unidad por sí, una cuarteta de conclusión y despedida en forma de una fórmula flamenca transformada del modélico remate de los *martinetes* tradicionales, guardando obvias relaciones intertextuales con sus hipotextos al jurar la verdad en primera persona. Con esta excepción, la voz del poema cuenta el relato como un narrador heterodiegético en tercera persona. Esto lo acerca a lo que se entiende por “romances históricos antiguos [con] carácter de noticiosos” (Piñero, 2008: 16) y contradice, en el mundo flamenco, las presuposiciones tanto de la expresión exclusiva por un yo lírico como de la absoluta ausencia de elementos narrativos.

Hay consenso en los estudios realizados hasta la fecha en que la forma en que Moreno Galván compuso su texto propició que la versión cantada posteriormente por Menese como *martinetes* recordara sobremanera a los cantes tradicionales. Martín (2018: 118) elabora cómo cada unidad de cuatro versos octosílabos corresponde musicalmente a una forma particular de interpretación y aclara la conexión entre el cante de Menese y unas versiones anteriores de Rafael Romero El Gallina de distintas coplas, atribuidas a su vez a cantaores legendarios como Tomás Pavón. Además, visualizando el proceso de creación con una fotografía del manuscrito original del poeta, Martín (2018: 117) muestra cómo Galván retomó la tradición oral de los cantes e incorporó varias fórmulas flamencas de los más conocidos textos de *tonás* y *martinetes* como referencias intertextuales, que cumplen una función esencial para que los oyentes reconozcan estas letras como tributarias de la tradición canónica flamenca. Solo gracias a esta “poesía hecha en Moreno Galván, a partir de la tradición misma” (Martín, 2018: 280), se posibilitó la aceptación de estos cantes por el público, a pesar del rechazo aún omnipresente de

innovaciones, consideradas en el flamenco traiciones a la tradición. Para ello, Moreno Galván usó la conocida estrategia de prácticamente todos los poetas que crean letras para el cante de “dejar hablar al arte y esconder el artista” (Martín, 2018: 280). Así, no fue silenciado por cantar un texto nuevo porque desde siempre se ha valorado su manera tradicional de interpretarlo y las letras de Galván se ofrecen como un modelo a seguir para futuros creadores de letras.

En consonancia con que los *cantes a palo seco* derivan de romances que originariamente perpetúan la memoria de la persecución de los gitanos, el modelo romancístico se presta a recordar la persecución de figuras pertenecientes a colectivos marginalizados y oprimidos y a homenajear a los asesinados, estilizándolos como héroes. Mientras que Moreno Galván inventó un personaje ficticio, compartiendo su nombre con el machadiano Juan de Mairena y su apellido con el primero de Lorca, que “responde a un arquetipo” (Martín, 2018: 118) para representar a todos los perseguidos durante la dictadura, también se pueden salvar del olvido a las figuras realmente existentes que fueron asesinadas por el falangismo.

En relación con el romancero, a partir del tardofranquismo se realizan homenajes flamencos a los intelectuales opuestos al franquismo. En este ámbito, la conmemoración de los poetas asesinados y su heroificación como símbolos del antifranquismo llega a su cumbre en el flamenco con la figura de Lorca. Debido a su asesinato en agosto de 1936 y las dificultades a la hora de publicar su obra poética durante la dictadura, el flamenco, en su vertiente conectada con el romancero, ofrece un marco óptimo para desarrollar sutilmente la imagen del artista granadino como poeta flamenco, que se convierte en un emblema del pensamiento antifranquista andaluz. Los proyectos realizados en los 70,³ fomentando la entrada de sus poemas, ante todo romancísticos, en el caudal de las letras flamencas son conocidos como los primeros en recuperar su voz anteriormente silenciada. Los textos interpretados ni siquiera tienen por qué tener un contenido explícitamente político, caso de los del *Poema del cante jondo* o del *Romancero gitano*, para destacar el compromiso social realizado a través de la interpretación de sus versos.

La medida alta en la que los *cantes a palo seco* pueden ser usados para la conmemoración de los intelectuales asesinados se pone de manifiesto en un ejemplo concreto de los años 90. El Cabrero canta por *tonás* en un recital en vivo unas letras de nueva creación con el título “Mataron al poeta”.⁴ Como es común en estas ocasiones, no hay indicios sobre la autoría, atribuida al cantaor, aunque muchos aficionados sostienen que la mayoría de las letras nuevas cantadas por él proceden de la pluma de su mujer y gerente Elena Bermúdez. Frente a la mayoría de los géneros musicales modernos, el anonimato de la autoría de las letras ha sido desde siempre el gran deseo de los poetas flamencos, como lo vuelve a expresar, entre muchos otros, Leonor Leal (2016: 75): “no debe haber un orgullo más grande para un poeta que aquello que un día dio a luz se llegue a convertir en hijo de todo un pueblo”. Asimismo, les posibilita a los cantaores

³ El episodio 95 de la serie televisiva *Rito y Geografía del Cante*, titulado “García Lorca y el flamenco” y emitido en 1973, manifiesta la conexión profunda entre el artista y el cante. El reconocimiento de sus romances como tesoro de la memoria cultural flamenca se inicia con los proyectos de Manzanita y Camarón en los tardíos años 70.

⁴ Esta *performance* en vivo se recupera gracias a un video disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-fEtXGuTDuA> (26/4/2024).

del así denominado *flamenco protesta*, referenciando a la emergente canción protesta de los años 1960 y 70, introducir sus ideas sutilmente en el mundo flamenco en forma de letras de nueva creación, disfrazadas de las composiciones tradicionales del caudal lírico. El Cabrero, uno de los representantes más notables de esta corriente del cante, canta un texto breve de doce versos sobre las muertes de los poetas Lorca y Hernández,⁵ equiparando las consecuencias de sus estas a nivel político y simbólico. Imitando a nivel musical los cantes tradicionales, la instancia narrativa denuncia cómo las fuerzas del poder político han eliminado continuamente a los intelectuales, así como silenciado las voces poéticas disidentes y avivado el miedo en la sociedad, para concluir que, incluso en la actualidad, la hipocresía sigue alimentándose de quienes han perdido la vida, perpetuando estas letras de *tonás* la memoria de los resistentes fallecidos.

La extrema brevedad del texto y la rima distinta confirman que las nuevas letras compuestas para el *cante a palo seco* no siguen necesariamente los moldes del romance-ro, aunque sí tienen una estructura narrativa más bien coherente. Dado que los romances originales del siglo XVIII en esta modalidad flamenca se han fragmentado tanto a lo largo de dos siglos de tradición oral que su base textual completa es prácticamente invisible en las interpretaciones actuales, los poetas que componen nuevos textos para estos palos tienden a centrarse en crear una base textual que facilite la interpretación a nivel musical en lugar de conservar el marco formal de los textos romancísticos más largos.

En general, el cantaor granadino El Piki, muerto en 1980 bajo circunstancias no aclaradas —aunque varios indicios apuntan hacia un asesinato políticamente motivado— es conocido hoy en día ante todo por sus colaboraciones con el poeta Heredia Maya al cantar sus letras, en particular por su participación en el proyecto *Camelamos Naquerar*, espectáculo flamenco reivindicativo de Mario Maya estrenado en 1976 (Eder-Jordan, 2015: 64). Un año después, los dos producen el álbum temático *Homenaje a Blas Infante* dedicado al político malagueño y “reconocido Padre de la Patria Andaluza” (Cataño, 2021: 7), reputado, además de por su andalucismo, tanto por ensayista aficionado al flamenco (Ríos, 2016: 56) como por autor del escrito *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Infante, autor de la trascendental obra *El ideal andaluz* en que se basa gran parte del regionalismo andaluz, fue asesinado por representantes del falangismo en agosto de 1936 en Coria del Río debido a sus convicciones políticas, lo que convierte este homenaje en un proyecto marcado por su profundo compromiso.

Considerando las innovaciones realizadas por Heredia Maya y su afinidad a letras realmente narrativas, la base de las “Tonás de la verde y blanca” del mencionado álbum conceptual de El Piki es también un texto que, aunque coherente, tiene las mismas estructuras formales que las *tonás* de El Cabrero. Se trata también de unas letras conmemorativas, expresando cómo el asesinato y posterior renacimiento metafórico de Blas Infante ha creado un tipo especial de resistencia autonomista en el pueblo andaluz. Se dirige directamente al personaje retratado, vinculado a los aspectos vitales de la naturaleza: “si sembraron tu muerte/ de silencios y de orillas,/ de tu muerte nacerá/ un pueblo de rabia con vida” (Heredia Maya, 2013: 270). Sigue la misma línea de argumentación que posteriormente retomaría El Cabrero, al afirmar que, pese al silenciamiento

⁵ Además de Lorca, Miguel Hernández constituye la figura más homenajeada, siendo Enrique Morente el pionero en cantar romances del poeta de Orihuela.

pretendido, “no podrán quebrar la razón que nos asiste” (Heredia Maya, 2013: 270). Existe esta esperanza de que su misión se reanude a pesar de que presuntamente “mataron hace siglos” (Heredia Maya, 2013: 270) al personaje, que así queda mitificado en la memoria cultural. En general, la memoria cultural, fundacional para la identidad colectiva de un grupo, suele traspasar el pasado de cien años, por lo que este verso ubica a Infante en los tiempos de la fundación de la identidad andaluza. No obstante, al relacionar directamente el asesinato del fundador mitificado con unas pretensiones metafóricas, por parte de sus rivales, de aniquilar, mediante el mismo silenciamiento, a las voces de los miembros del colectivo que sigue luchando por sus ideales en la actualidad, también destaca su relevancia para la memoria comunicativa: “Nos matan a cada instante” (Heredia Maya, 2013: 270). De todas formas, al unir Infante al colectivo heterogéneo formado por “gañanes, campesinos, estudiantes y albañiles” (Heredia Maya, 2013: 270), consigue superar este simbólico deceso y transformar la memoria colectiva.

Vuelven a encontrarse las alusiones a los elementos propios de la naturaleza frecuentemente empleados en la poesía flamenca, cuya vitalidad manifiesta las perspectivas optimistas de futuro en la mencionada creencia en la supervivencia y en la liberación de la opresión, visualizadas en el color de la esperanza: “Por el olivar, que verde,/ blanco y más verde,/ banderas de libertad” (Heredia Maya, 2013: 270). En síntesis, con múltiples referencias a los motivos característicos de la lírica tradicional del cante, vinculada a Andalucía, el texto cuenta cómo el héroe mitificado resucita en la memoria y su lucha se reanuda en el presente. Debido al fragmentarismo y la lirificación de las letras del cante, muchos textos nuevos para los *cantes a palo seco*, excepto el compuesto por Moreno Galván, difícilmente pueden considerarse auténticos romances a nivel métrico (Homann, 2021: 436). Tampoco se cantan las *tonás* de manera corrida por El Cabrero y El Piki, aunque sigan desarrollando una estructura al menos en parte narrativa. Sin duda, cumplen la función esencial de mitificar y homenajear a los perseguidos y silenciados.

Los corridos y un romance político de Heredia Maya

Además de los *cantes a palo seco*, existe la otra modalidad, más festiva, de entonar romances. En algunas categorizaciones de los palos flamencos, esta forma de cante incluso lleva el nombre del género literario, cuando estos romances se cantan de forma corrida y según la música de las *soleares antiguas bailables*. Aún en la actualidad, la mayoría de las letras de este palo, incluso las grabadas en los discos, son retomadas de la tradición oral y no dejan lugar a dudas de su extraordinaria intertextualidad con la que se homenaja ante todo a la vertiente tradicional gitana y los cantaores mitificados, conocidos por su sobresaliente interpretación y transmisión de la memoria colectiva de la etnia.

Sin embargo, existe también un romance de nueva creación, compuesto por el gitano José Heredia Maya y entonado con la misma música que las versiones calés tradicionales provenientes de las fiestas nupciales. En toda su obra, el artista se ocupa extraordinariamente de la representación del pueblo gitano y de su identidad (Heredia Aguilar, 2023), combinando estos temas con otros asuntos sociopolíticos. Refiriéndose al poemario *Penar ocono*, Jiménez Belmonte afirma que este activista intelectual utiliza especialmente “la poesía social de los años sesenta [como] un vehículo ideal” (2022:

389) en la divulgación de sus ideas políticas para dar voz a la comunidad romaní, traumatizada por un persistente antigitanismo institucionalizado. El proceso de duelo colectivo emprendido en su momento por los poemas logró “una repercusión política y social real” (2022: 397), incluso en la imagen de la alteridad de los sujetos subalternos. En este romance, a través del recuerdo del ejemplo de una figura individual, da voz a otro colectivo subalterno en España, los oprimidos y silenciados por el falangismo, con semejante urgencia política en la época de la Transición.

Acompañado por la guitarra de Diego Carrasco, El Piki canta el “Romance de la primavera”, séptimo corte del álbum conceptual e innegablemente narrativo a nivel textual, de forma corrida. Métricamente, el texto consta de veinte versos octosilábicos con la típica asonancia romancística en los versos pares, de los que los 16 primeros, divididos en cuatro cuartetos, tienen de hecho la misma rima en -ó-, afirmando su coherencia, así como una fórmula de despedida a modo de resumen en tres versos de arte menor. Así, a nivel formal, coincide exactamente con el romance compuesto por Moreno Galván. Aunque el autor de las letras esté nombrado en la carátula del disco y estas se publiquen en su libro de obras poéticas, también este romance da la impresión de provenir de la oralidad y no de la pluma de un poeta. Esto se debe a la abundancia de fórmulas intertextuales, retomadas tanto de las letras del cante flamenco como del propio romancero, género literario que debe su emergencia en la Edad Media a varias funciones: además de la divulgación de noticias, sobresalía su función propagandística. Los nobles pretendían difundir una imagen positiva de sí mismos y ser retratados como héroes para inmortalizar su memoria en la cultura del reino, lo que a su vez es una función original de toda poesía: perpetuar la fama (Assmann, 2018: 39). La forma del romance narrativo es, por tanto, perfecta para recordar el asesinado héroe del texto, Blas Infante, y mitificar su nombre con múltiples referencias intertextuales en la memoria cultural.

Ya la primera cuarteta evidencia la inscripción en la tradición romancística popular: “Venía al alba de caza/ con su escopeta de sol/ hiriendo a la noche oscura/ cuando nos vimos los dos” (Heredia Maya, 2013: 273). Las imágenes simples y directas con destacada simbología en el imaginario popular son muy características para el romancero viejo, germen de gran parte de la poesía popular española: el alba es omnipresente en los inicios de una multitud de romances y lleva consigo un brillo o una luz especial, que se puede traducir con la esperanza de buenos sucesos y la aparición de los grandes héroes. Este primer verso recuerda, entre una multitud de ejemplos, tanto a la introducción del “Romance del conde Olinos”, que dice “Madrugaba el conde Lino, mañanita de San Juan” (Díaz, 1991: 277) como a la del “Romance de la infantina”, que inicia con que “A cazar va el caballero, a cazar como solía” (Díaz, 1991: 260). Ambos romances tradicionales se retoman frecuentemente en el flamenco gracias a su aptitud en el contexto nupcial de interpretación. También existe una inseparable conexión del alba con los corridos gitanos, que suelen entonarse en la madrugada del último día de la boda, de lo que deriva el nombre de los cantes de *alboreá*. Mientras que, en el romancero tradicional la imagen del caballero en la caza suele aludir a la conquista amorosa por parte del protagonista, temática también omnipresente en los romances flamencos, en el texto cantado por El Piki el protagonista heroico y mitificado derriba metafóricamente la oscuridad de la noche y su aparición puede ser trasladada a un nivel político. Aquí puede establecerse una relación directa con la “primavera” del título, metáfora universal y atemporal, que

—con su implícito florecer de la naturaleza— sugiere un nuevo comienzo en el ciclo natural de luchas, aludiendo además a que la muerte de Franco inició una nueva época en la que se pueden retomar las ideas silenciadas por el sistema franquista.

Los cuatro versos siguientes traducen el tema universal del señor injusto como antagonista de la trama al contexto contemporáneo de Blas Infante, ocupado toda su vida en el problema del reparto de la tierra en Andalucía (Cataño, 2021: 24). La mención de tres hombres anónimos sirve para que refuercen como testigos la veracidad del relato: “La mañana se adentraba./ Nos encontramos los dos/ con tres hombres que venían/ de servir a un mal señor” (Heredia Maya, 2013: 273). Y ya, saltándose un relato que los receptores deben imaginarse, se oye “por las ciudades del sur” el grito de combate, núcleo de la historia en la que el protagonista aparece con su nombre, prácticamente resucitando, y su presencia inspira a luchar por la libertad de la región, incluso en épocas posteriores, gracias al renacimiento de sus ideas en los 70: “Viva Andalucía libre/ e Infante su defensor” (Heredia Maya, 2013: 273). La referencia al rápido paso del tiempo en el verso siguiente da un sentido de unidad a los movimientos de resistencia en diferentes momentos históricos, subrayando la continuidad de la lucha y la invulnerabilidad del pueblo unido, lo que también es característico de la canción protesta de los años 60 y 70, en su apogeo mundial, al resaltar el momento “cuando ya éramos legión./ Cuando un pueblo se levanta/ no lo vence ni el león” (Heredia Maya, 2013: 273). En el contexto español, el león es fácilmente reconocible como fuerza omnipresente desde el Cid con su variedad de romances derivados del cantar épico (Díaz, 1991: 134-141); así, la referencia otorga al héroe mitificado poderes sobrehumanos.

Ya hemos visto en el texto compuesto por Moreno Galván que, en el cante flamenco, la penúltima cuarteta de un romance nuevo suele tener otra rima, como es el caso de la copla asonantada aquí en -é- que resume el mensaje del “Romance de la primavera” como conclusión, que consiste en un llamamiento a mantener viva la resistencia y a difundir las ideas políticas cantando por toda Andalucía: “Desde Almería cantando/ hasta para los de Moguer” (Heredia Maya, 2013: 273). La mención de las provincias de Almería y Huelva, al representar dos extremos geográficos de Andalucía, sugiere, por un lado, que la reivindicación del andalucismo entonada en clave flamenca tiene un alcance amplio y puede resonar en las todas las regiones del origen de la cultura flamenca. La región y el flamenco musical están indisolublemente unidas: sin considerar la “realidad histórica, social, económica y cultural” andaluza, el cante se convertiría en un “hecho cultural inexplicable” (Ríos, 2016: 53). Por otro lado, no hay duda de que Moguer también hace referencia a Juan Ramón Jiménez, quien ha compuesto varias coplas flamencas, y cuyos poemas están entonados en clave flamenca, entre otros, por Rocío Márquez. Así, se homenajea a varios personajes representativos tanto del andalucismo como del cante, tal y como los refleja Infante. La siguiente imagen de que “el campo tiene el romero/ con ganas de florecer” (Heredia Maya, 2013: 273), siendo el romero un elemento omnipresente en las coplas flamencas tradicionales, conecta de nuevo la primavera con el despertar de las ideas políticas, arraigadas en la tierra andaluza, con el cante de las letras, repletas de alusiones intertextuales, para introducir el remate del romance. La expresión final “Que lo digo yo/ como si lo manda/ el gobernador” (Heredia Maya, 2013: 273) se basa también en una conocida fórmula del cante que suele ligarse a los romances flamencos: como explícita referencia intertextual, remite al remate tra-

dicional con que, por ejemplo, el cantaor gitano consagrado José de los Reyes Santos El Negro del Puerto solía concluir sus célebres versiones del “Romance de Bernardo del Carpio” y que usó también Antonio Mairena al resumir “que lo mando yo/ como si lo mandara/ el gobernador” (Gelardo y Belade, 1985: 62). Esta alusión incluso al mítico Bernardo medieval, famoso en el flamenco por el cante de sus hazañas en diversos romances y venerado en la cultura gitana por haberse rebelado contra su propio tío, el rey, para liberar a su padre, crea también una dimensión mítica más para Blas Infante en su veneración como figura fundacional del andalucismo y liberador rebelde. Así, el texto de Heredia Maya subraya la autoridad de la voz que transmite estas palabras, no solo a nivel de un dirigente político, sino como si procedieran de un experto en los rituales de la tradición oral flamenca, para reforzar la función de homenaje —en doble sentido— del romance.

En definitiva, el “Romance de la primavera” cumple como nuevo texto coherente también a nivel textual con las características del género literario y realmente narra con su tono comprometido sobre un héroe político, Blas Infante, a semejanza de las baladas medievales con múltiples fórmulas intertextuales incrustadas de los romances antiguos, que asimismo se entonan en clave flamenca en las bodas gitanas. Al mismo tiempo, el alto grado de intertextualidad con los textos tradicionales, unido a los aspectos musicales, propicia una mejor acogida del texto en el mundo flamenco, al continuar la tradición, con lo que también se consigue un mayor efecto en cuanto a la mitificación del protagonista, conmemorado como héroe en la memoria cultural de Andalucía y toda España.

Conclusiones

Los cantes flamencos, indisolublemente ligados a una propia memoria cultural, se ponen en escena con letras, habitualmente tradicionales, que están casi siempre vinculadas a actos de homenaje, lo que a su vez repercute en las nuevas letras que rinden tributo a las antiguas. Al ser el romancero una fuente excepcional de las letras tradicionales, varios romances compuestos por poetas como nuevos soportes literarios del cante sirven para homenajear a quienes fueron asesinados a manos de falangistas. Como el mundo del flamenco está tan orientado hacia los aspectos rituales y la transmisión de mitos, esto conduce a la heroificación de los personajes y los convierte en míticos luchadores antifranquistas. Así, el cante sigue cumpliendo hoy una importante función en la conmemoración de la lucha contra la dictadura. El primero en escribir un romance nuevo para entonarlo por *martinetes* y *tonás* fue Moreno Galván: gracias a su protagonista Juan García, representando al colectivo del pueblo que no se sometió a la dictadura, incluso los personajes cotidianos adquieren un estatus heroico y mítico en la memoria cultural, tanto del flamenco como de España. Sin embargo, el héroe ficticio también comparte apellido con Lorca, en alusión a uno de los intelectuales más honrados y conmemorados en el flamenco por su actividad cultural y su arte, pero también por su muerte a manos de los sublevados. Debido a la censura y las prohibiciones de representar sus obras durante la dictadura se ha convertido el legado de Lorca, como una voz silenciada por el franquismo, en un símbolo de resistencia antifranquista. Un proceso semejante ocurrió con el ensayista y político andalucista Blas Infante, honrado por el cante de El Piki.

Los romances analizados transmiten la heroificación de estas figuras a través de un estilo textual específico. Por un lado, siguen en la medida de lo posible los patrones de la lírica flamenca tradicional, sin autoría conocida, que se adapta a los requerimientos musicales del cante, disfrazando estas letras con una máscara popular. En otras palabras, la influencia de los patrones musicales, la memoria y la tradición del cante es más que considerable en la composición de todas las letras flamencas, incluidas las que tratan aspectos políticos: las letras tradicionales, que suelen consistir en breves coplas líricas, proporcionan un marco ideal para transmitir emociones intensas, ventajosas en la mitificación de los personajes. Por otro lado, los nuevos textos a cantar están compuestos tendencialmente en forma de auténticos romances, es decir, a nivel literario sobresale la narratividad que contienen, contradiciendo el estereotipo de que solo se cantasen letras de cuatro versos aisladas y sin coherencia temática en el cante. Esto resulta especialmente relevante para la producción de letras por el poeta gitano granadino Heredia Maya, quien sigue, en cuanto a forma y estilo, la línea tradicional, por lo que destaca también la medida alta de intertextualidad en sus composiciones.

Así, Moreno Galván formula una primera retórica concreta de resistencia basada en la tradición flamenca, que tanto Heredia Maya como otros poetas y cantaores contemporáneos siguen tras la muerte de Franco para actualizar esta tradición sin romper con su canon, pero vinculando el cante con narraciones y reivindicaciones políticas antes impensables, mitificando ahora a los intelectuales asesinados por falangistas. Heredia Maya traslada la transmisión del mensaje político al molde romancístico de los *corridos*, ampliando así sus funciones comunicativas más allá de las bodas, de lo ceremonioso a lo comprometido. Particularmente el “Romance de la primavera”, cantado por El Piki de manera corrida con la música característica del palo flamenco acompañado por guitarra, refleja el extraordinario grado en que la memoria del cante influye en la producción de nuevas letras, dando la impresión de proceder de la misma tradición oral flamenca gracias a la multitud de fórmulas intertextuales incrustadas.

Con respecto a la memoria cultural, puede concluirse que esto facilita la acogida de las ideas transmitidas por la comunidad receptora, ya que se pueden identificar con estas como parte de un colectivo amplio, en vez de un solo autor individual. Surge una relación dialéctica entre las referencias intertextuales, que, en su relación con la tradición y la memoria flamenca, rinden homenaje a los cantaores anteriores, y la narratividad de las letras y el compromiso político andalucista con una marcada resistencia frente al franquismo, conmemorando a una figura emblemática como Blas Infante.

Hasta hoy, Heredia Maya se ha convertido en uno de los poetas más reconocidos de la cultura flamenca, lo que se debe, entre otras razones, a esta forma específica de componer nuevas letras y contribuir con estas a homenajear tanto a la tradición gitana como a la resistencia antifranquista.⁶

⁶ Las variadas formas de conmemorar a figuras paradigmáticas del antifranquismo como Blas Infante son retomadas en el siglo XXI por el cantaor granadino Juan Pinilla, quien entona en el álbum *Canta a Blas Infante*, como séptimo tema, el romance “La tumba del forastero” con un texto nuevo de Juan José Téllez, lo que ofrece perspectivas para futuras investigaciones.

Referencias bibliográficas

- ASSMANN, Aleida (2018). *Erinnerungsräume*. Munich: Beck.
- CASTAÑO, José María (2007). *De Jerez y sus cantes*. Córdoba: Almuzara.
- CATAÑO GARCÍA, Eva (2021). *La imagen de Blas Infante y del andalucismo en la prensa española de la Segunda República* [Tesis doctoral no publicada]. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (1991). *El romancero viejo*. Madrid: Cátedra.
- EDER-JORDAN, Beate (2015). Imagining it otherwise. En THURNER, Erika; et al. (eds.). *Roma und Travellers* (51-96). Innsbruck: UP.
- GELARDO José y BELADE, Francine (1985). *Sociedad y cante flamenco*. Murcia: Regional.
- HEREDIA AGUILAR, José Antonio (2023). La identidad del gitano en la poesía de José Heredia Maya. *Dicenda*, 41, 111-120.
- HEREDIA MAYA, José (2013). *Obra Poética Completa*. Granada: Universidad.
- HOMANN, Florian (2021). *Cante flamenco y memoria cultural*. Madrid: Vervuert.
- JIMÉNEZ BELMONTE, Javier (2022). Melancolía salvaje: Formas del duelo en Penar ocono, de José Heredia Maya. *Hispania*, 105 (3), 389-400.
- LACHMANN, Renate (2010). Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature. En ERLI, Astrid; et al. (eds.). *A Companion to Cultural Memory Studies* (301-310). Berlín: De Gruyter.
- LEAL, Leonor (2016). La poesía flamenca de Juan de Loxa. *Boletín de la academia de Buenas letras de Granada*, 7, 70-75.
- MARTÍN CABEZA, Juan Diego (2018). *Estética de lo jondo: Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Sevilla: Universidad.
- PANTOJA Guerrero, Dolores (2021). *Para cantar flamenco hay que ponerse fea*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PIÑERO, Pedro (2008). *Romancero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RÍOS, Carlos (2016). Andalucía en el flamenco, el flamenco en Andalucía. *Boletín de la academia de Buenas letras de Granada*, 7, 50-57.
- SUÁREZ ÁVILA, Luis (1989). El romancero de los gitanos, germen del cante flamenco. En PIÑERO, Pedro; et al. (eds.). *El romancero. Tradición y pervivencia* (563-608). Sevilla: Fundación Machado.
- ZOIDO, Antonio (1999). *La prisión general de los gitanos y los orígenes de lo flamenco*. Sevilla: Portada.

LA SALSA DE RUBÉN BLADES COMO EXPRESIÓN DEL MODERNISMO MARTIANO

RUBÉN BLADES'S SALSA AS AN EXPRESSION OF MARTÍ'S MODERNISM

ALLEN JUAN ZEGARRA ACEVEDO
Dickinson College

zegarraa@dickinson.edu

 0009-0002-9066-4726

Recibido: 28/04/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

Una de las expresiones contemporáneas de latinidad en la esfera cultural es la música salsa. Desde sus orígenes, allá por los años sesenta del siglo pasado, esta mezcla de ritmos ha contado con un significativo número de destacados representantes. Rubén Blades, cantautor nacido en Panamá, se ha erigido en uno de sus máximos referentes gracias, en parte, al tratamiento de temas de contenido social y político. Esta investigación plantea una analogía entre el trabajo compositivo de Blades y el del escritor José Martí en el ámbito social y político de Latinoamérica. Mediante un análisis de las canciones de Blades y los escritos de Martí se establecen las coincidencias que existen entre ambos en el ámbito ideológico, temático y creativo, al tiempo que se relevan los nexos entre la salsa y la literatura.

Palabras clave: salsa, literatura, música, Rubén Blades, José Martí, modernismo.

Abstract

One contemporary expression of the cultural Latino identity is salsa music. Since its origins, back in the 1960s, this mix of rhythms has had a good number of outstanding representatives. Rubén Blades, singer and songwriter born in Panamá, has become one of its most successful exponents, partly, thanks to the sociopolitical content of his songs. This research proposes an analogy between Blades's compositions and Martí's literary works in the social and political sphere of Latin America. The coincidences that exist between Blades and Martí in terms of ideology, topics, and creativity are established while highlighting the connections between salsa and literature.

Keywords: Salsa, Literature, Music, Rubén Blades, José Martí, Modernism.

Introducción

Desde sus orígenes (1960), la música salsa ha ido sumando adeptos hasta convertirse en un elemento constitutivo de la manifestación cultural latinoamericana (Tablante, 2014:15), especialmente en las dos últimas décadas del siglo pasado. Catalino "Tite"

Curet Alonso es un ejemplo del prolífico trabajo compositivo, con más de 200 temas considerados éxitos musicales, amén de otros prodigiosos compositores. Cabe plantear una definición de salsa que nos ayude a contextualizar su origen y sus implicancias: “Salsa es la mezcla de ritmos de la música puertorriqueña, cubana, el jazz y el rock cuando surgió en Nueva York y, posteriormente, con otros ritmos de países del Caribe hispánico” (Becerra, 2022: 26).

En *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa* Witton Becerra ofrece un detallado estudio de los nexos entre la salsa y la poesía. El texto releva la influencia que ha ejercido la décima espinela en la composición salsera. Sin embargo, Becerra observa la falta de trabajos que aborden la salsa desde un enfoque literario: “[...] los trabajos que más se han destacado en el estudio sobre la salsa han sido los etnomusicológicos [...] los elementos literarios de la salsa y la presalsa no han sido tenidos en cuenta de manera sustantiva” (Becerra, 2022: 37). Un texto de Leonardo Padura, *Los rostros de la salsa* (2020), realza el valor literario y social de este tipo de música y los extraordinarios aportes de Rubén Blades. Otro trabajo que enfatiza las conexiones entre la poesía y la salsa es *La máquina de la salsa* de Juan Carlos Quintero. En lo que respecta al trabajo de Rubén Blades, la tesis de maestría *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”* (2021) de Tamara Shlykova explora entre otros aspectos la relación entre la salsa de Blades y la literatura.

La presente investigación tiene como objetivo establecer las similitudes que existen en el trabajo compositivo de Rubén Blades y el escritural de José Martí en el plano ideológico, temático y creativo. El artículo integra fuentes secundarias especializadas y mediante un análisis de las canciones de contenido social y político compuestas por Blades, el ensayo *Nuestra América* y el poemario *Versos Sencillos* escritos por Martí, se establecen las semejanzas que comparten el exponente de la salsa y el precursor del modernismo literario en Hispanoamérica —siglo XIX—.

Salsa y literatura

El ser humano ha encontrado en la música y en la palabra dos recursos que se complementan de forma armoniosa para realizar sus funciones expresivas: “La palabra se ve influida por la música, ya que le aporta ciertas connotaciones, a su vez, los versos influyen en la música ya que condicionan su puesta en marcha, le pone matices y la vuelve aún más expresiva” (Bohórquez, 2016: 13). En ese sentido, la salsa se relaciona estrechamente con la poesía: “La décima, como estilo poético, es una muestra de la evolución y consolidación de formas poéticas en Hispanoamérica [...] y comunica la identidad de una comunidad que llega hasta las canciones de salsa de los años 1960 y 1970”. El ritmo de la décima espinela¹ es el modo compositivo que adopta lo que Witton Becerra llama presalsa (2022, cap.1:31), las formas compositivas y rítmicas precursoras de la salsa tal cual se le conoce actualmente.

¹ La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos llamada así en reconocimiento del poeta Vicente Espinel, quien contribuyó a fijar la estructura de la rima de la décima abbaaccddc a fines del siglo XVI.

Otro aspecto que, según Becerra, vincula la literatura con la salsa es el uso de las jitanjáforas². Un elemento que había sido introducido en la música caribeña con el fin de potenciar su musicalidad a través de los sonidos de las lenguas que llegaron a América desde el África occidental fue incorporado a la poesía hispanoamericana por Luis Palés Mato en Puerto Rico y Nicolás Guillén en Cuba.

Al igual que la poesía, la salsa ha pasado por diversos estadios desde sus inicios en los años sesenta del siglo pasado. La búsqueda de nuevos mercados y el genio creativo de un nutrido número de compositores, arreglistas y músicos, en general, han marcado hitos en la historia salsera. Las innovaciones, adaptaciones y giros comprenden aspectos tanto de forma —ritmos, instrumentos— como de contenido. Un nombre que se ha ganado un sitio en el Parnaso de la Salsa por su extraordinaria contribución en el redimensionamiento de esta música popular es el de Rubén Blades.

Rubén Blades

Nacido en Ciudad de Panamá en 1948, Rubén Blades Bellido de Luna Díaz incursiona en el mundo de la salsa en 1970, tras varios años de haber compuesto y cantado canciones *rock & roll* en inglés. Sus inicios en el género que le granjearía fama mundial se dan junto a grandes referentes de la salsa como Pete Rodríguez y Ray Barreto. Sin embargo, es en Nueva York donde su figura cobra notoriedad sin par de la mano de Willie Colón, con quien graba *Siembra*, el álbum de salsa más vendido de todos los tiempos (*Rolling Stone*, 2023).

Aunque desde muy temprano en su carrera musical Blades muestra interés y preocupación por temas sociales y políticos, la década de los ochenta lo entroniza como el intelectual de la salsa por antonomasia. César Rondón da fe de ello en *El libro de la salsa*:

[...] en el caso de Blades, a diferencia de los otros compositores populares, en especial los que se desarrollaron en y para la salsa, ese tema social no fue visto de manera tangencial, como una simple referencia. Todo lo contrario, en él las temáticas que afectaban la vida diaria de toda una colectividad, fueron enfocadas con un criterio político muy específico, nada fue fruto del azar o la simple casualidad (Rondón, 1980: 314).

Blades logra posicionarse como el intelectual de la salsa porque pone en el centro de sus composiciones las cuestiones sociales y políticas que afectan a los latinos que viven en sus países de origen y a aquellos de la diáspora. La cotidianeidad de sus historias, sumada a la verosimilitud de los personajes que las protagonizan, hace que los oyentes se identifiquen con las letras de sus canciones. Tamara Shlykova Yanchina lo resume de esta manera:

² Una jitanjáfora es un texto que no tiene significado semántico, pero cuya sonoridad tiene la capacidad de atraer la atención del lector u oyente para que éste le encuentre sentido. Para una explicación detallada véase el libro *Alfonso Reyes: El libro de las jitanjáforas y otros papeles, seguidos de retruécanos, sonetorpidos y porras deportivas*.

La identidad y el hecho de pertenecer a un mismo grupo social son dos elementos culturales que van de la mano; hacen que la unión dé paso a emociones, conciencias y experiencias compartidas. Esa relación de carácter fraternal es de la que se impregnan la gran mayoría de los textos que escribe Blades, es un componente crucial en la configuración de su público ideal, aliado en la adversidad para sentirse parte de algo más grande y transnacional. (Shlykova, 2021: 27).

La identidad a la que se refiere Shlykova se potencia en las canciones de Blades mediante un lenguaje que apela a la sencillez y que al mismo tiempo se aleja de la simplicidad. El cantautor anuncia situaciones y aspiraciones en términos que resultan familiares a sus oyentes. Les facilita la identificación temática —ideas principales y secundarias— gracias al registro coloquial que emplea. La claridad de su mensaje proviene del conocimiento que posee de las vicisitudes de los latinoamericanos. En cada una de sus canciones logra articular un discurso sólido en el que las palabras y las historias suenan conocidas. La complejidad de sus enunciados radica en las figuras literarias que a menudo usa para ilustrar la gran variedad de tópicos que explora. Blades interpreta realidades que torna en canciones para empatizar con sus oyentes. La primera historia de la canción “Decisiones” ejemplifica la manera en que Blades sugiere en vez de decir:

La ex-señorita no ha decidido qué hacer / En su clase de Geografía, la maestra habla de Turquía / Mientras que la susodicha / Solo piensa en su desdicha y en su dilema / ¡Ay, qué problema!

En casa, el novio ensaya qué va a decir / Seguro que va a morir cuando los padres se enteren / Y aunque él, otra solución prefiere, no llega a esa decisión / Porque esperar es mejor, a ver si la regla viene [...] (Blades, 1984: 0:15).

De una forma muy sutil, Blades nos habla de una mujer que se encuentra en aprietos porque existe la posibilidad que haya quedado embarazada involuntariamente. Además, aprovecha la situación para jugar con la ambigüedad del término “señorita” antecedido del prefijo -ex. Por otro lado, muestra al novio irresoluto, contemplando los posibles escenarios que tiene para resolver el asunto. En pocas líneas, la historia plantea una alegoría de los problemas que enfrentan los protagonistas de un embarazo no planificado. La narrativa concatena palabras yuxtapuestas que simbolizan la gravedad de la situación. Alberto Romero señala que “La vivencia estética de una colectividad tiene que ver con rodearse de alegorías y símbolos [...]” (Romero, 2014: párr. 18). Ese lenguaje sugerente, tan típico de Blades y los temas que trata lo convierten en el modernizador de la salsa.

Rubén Blades, el José Martí de la salsa

Como se ha dicho antes, las composiciones de Blades abarcan un amplio espectro temático. Asuntos referidos a los complejos raciales —*Ligia Elena*—, conflictos familiares —*Amor y control*—, la realidad social del pobre —*Pablo Pueblo*—, la criminalidad —*Te están buscando*— constituyen parte del vasto repertorio compositivo del llamado “poeta de la salsa”. Sin embargo, América Latina como una serie de problemas y posibilidades desde perspectivas históricas, políticas y sociales acapara el interés de Blades y se

convierte en el *leitmotiv* de su obra. En ese sentido, el espíritu renovador que Blades representa en la salsa se asemeja al rol que José Martí cumplió en el modernismo literario. Tras analizar la situación de la poesía, el escritor cubano sistematiza los cambios que barrunta necesarios para su modernización (Rama, 2015: 73). Luis Rafael dice lo siguiente del proyecto renovador emprendido por Martí:

La aspiración de mejoramiento social, de influir en la sociedad a través del arte, la conciencia de ser un escritor contemporáneo, la vocación humanista, el interés explorador en géneros y formas, la búsqueda de una literatura renovadora y de auténtica vinculación con su época y su contexto, la intención de minar estructuras obsoletas y revolucionar el lenguaje y su expresión, continúa siendo parte del proyecto modernista inaugurado por José Martí, que cuaja desde la década de los años ochenta del siglo XIX en su prosa y luego en la poesía (Rafael, 1999: 28-29).

Martí despliega en sus escritos —*Versos sencillos* y *Nuestra América*, por ejemplo— una vocación humanista que apela a la sensibilización de los lectores. Las realidades del ser humano lo inquietan e interpelan, pero busca plasmar dichas preocupaciones y visiones a través de arquetipos. Para él, la posibilidad de abordar y encarar problemas de larga data requiere un deslinde de los moldes y patrones de antaño, en consonancia con la visión modernista:

En vista de la confluencia de conceptos heterogéneos en el discurso modernista —*sujeto, identidad cultural, objetos de saber*— expresados en un lenguaje innovador, no debe ser motivo de asombro que el texto modernista, texto de renegociación cultural polifónica, reúna facetas múltiples: la narración emancipadora, la experimentación estilística, la novedad métrica, el proyecto de re-basar la nación, la agonía metafísica, la redefinición subjetiva y la visión de un mundo descolonizado (Schulman, 2002: 40).

Este mismo espíritu de carácter reformista lo hallamos en las salsas de contenido social y político de Blades. La cita anterior coincide en señalar temas que resultan centrales en las composiciones de Blades tales como el sujeto y la identidad cultural. En el primer caso, por ejemplo, la canción “Adán García” relata la historia de un hombre que, cansado de la pobreza en que vivían él y su familia, recurre al crimen. A continuación, las primeras tres estrofas de la canción:

El último día en la vida de Adán García / Lo halló como todos los otros de su pasado / Soñando ganarse el gordo en la lotería / Los hijos y la mujer durmiendo a su lado / Adán salió de su casa al mediodía / Después de una discusión muy acalorada / Su esposa quería pedirles plata a los suegros / Y Adán besaba a sus hijos mientras gritaba / Esto se acabó, vida / La ilusión se fue, vieja / Y el tiempo es mi enemigo / En vez de vivir con miedo / Mejor es morir sonriendo [...] (Blades, 1992: 0:30).

La muerte de Adán García deviene en colofón de una vida marcada por la miseria. La historia de este individuo representa la de millones de personas que en su afán de salir de la pobreza compran religiosamente boletos de lotería. Tras años de suerte esquiva, Adán García opta por el crimen para lograr aquello que por las buenas nunca consiguió. En lo que toca a la identidad cultural, la canción “Patria” caracteriza ese sentimiento de

pertenencia a un grupo con el que se comparte valores y afinidades, entre otras cosas. Aquí un fragmento de la canción:

Flor de barrio, hermanito / Patria son tantas cosas bellas / Como aquel viejo árbol / Que nos habla aquel poema / Como el cariño que aún guardas / Después de muerta la abuela [...]

Patria, son tantas cosas bellas / Son las paredes de un barrio / Es su esperanza morena / Es lo que lleva en el alma / Todo aquel cuando se aleja / Son los mártires que gritan bandera / Bandera, bandera, bandera (Blades, 1988: 1:11).

Ante la pregunta qué significa patria, Blades responde con palabras sencillas que evocan sentimientos comunes entre las personas que comparten el terruño. El barrio se convierte en el microcosmos vivencial que impregna a sus habitantes de significados culturales a partir de referentes materiales —árbol, paredes, bandera— e inmateriales —cariño, esperanza—. Desde que Blades irrumpió en la salsa, ha mostrado en sus composiciones un marcado interés por presentar al barrio como la génesis de una patria grande llamada América Latina.

José Martí asume la renovación de las formas literarias en Hispanoamérica. Su proyecto incluye la poesía y la narrativa. Aunque el modernismo literario en América Latina se asocia a la figura de Rubén Darío, según Peter Baker, el escritor cubano lo antecede en la incorporación de un estilo que luego sería llamado modernista:

Las crónicas de Martí eran conocidas en toda Hispanoamérica y sus escritos sobre la experiencia norteamericana de modernización se publicaron después en forma de libro bajo el nombre de *Escenas norteamericanas*. Su contribución en la poesía castellana también es importante, con la publicación en 1882 (es decir, seis años antes de la publicación del primer libro de Darío, *Azul...*) de lo que ahora se considera generalmente como el primer libro de poesía modernista, *Ismaelillo* (Baker, 2017: 3).

Martí muestra su rechazo hacia las formas poéticas convencionales que consideraba desfasadas por estar regidas por prescripciones que le restaban naturalidad. La libertad creativa deberá ser la norma que dirija el derrotero de la nueva poesía:

El poeta se muestra enemigo implacable de reglas y conceptos, porque el lenguaje es obra del hombre y el hombre no ha de ser esclavo del lenguaje [...]. El verso de Martí se aparta de la artificiosidad de los palacios y se sumerge en la exuberancia de las selvas (Gallud, 2011: 76).

Gallud usa el binario “palacios/selvas” para significar la relación antinómica que existe entre la sobreelaboración y la naturaleza. Así, Martí repudia el manido uso de figuras literarias y vocablos rebuscados que en su opinión empobrecen la poesía. En su lugar, propugna la sencillez que proviene de las cosas llanas, espontáneas; en consonancia con la franqueza que él piensa debe caracterizar a todo aquel que aspire a escribir poesía (Gallud, 2011: 76). Ángel Rama resalta la liviandad expresiva que Martí propone en *Versos sencillos* como el resultado de un plan artístico (2015: 211). Los versos de la última estrofa de “Yo soy un hombre sincero” delatan la sencillez a la que alude Martí: “Callo, y entiendo, y me quito / La pompa de rimador: / Cuelgo de un árbol marchito / Mi muceta

de doctor” (Martí, 1891/2019: 15). Una vez que el poeta comprende la realidad que observa, decide dejar atrás el lenguaje fastuoso. La renuncia a su condición de docto le permite asumir una nueva forma de comunicación que estriba en la asequibilidad.

Uno de los mayores aportes de Blades a la salsa radica en abordar asuntos que antes se reservaban para ampulosas columnas, ensayos y tratados. Mediante breves relatos y crónicas —rovistos de eficaces figuras literarias— consigue que el mensaje se convierta en parte esencial de sus canciones. Este es un acierto estilístico que Becerra destaca:

Con Blades la salsa alcanza, en términos literarios, un estado superior en el que adquiere una estética propia en términos musicales y literarios que no solo es popular, sino que afecta la visión del mundo que transmite su música y que genera una ideología a partir de la música (Becerra, 2022: 39).

Becerra señala la singularidad que logra Blades tanto en su propuesta musical como en la de narrador o poeta. La manera en que transmite los mensajes influye su estilo musical de forma positiva, recordándonos la máxima de Marshall McLuhan³, “El medio es el mensaje”. Sin embargo, Becerra admite que el reconocimiento de Blades en el mundo artístico se debe a la música. Blades lo plantea así: “La música es un argumento espiritual cuyo inicio y/o efecto no entendemos aún. Lo cierto es que el mundo entero reacciona visceralmente a la música si no entendemos la letra por no conocer el idioma [...]” (Borges, 2015: 55). Blades se comunica en el idioma universal de la música, pero hace de la palabra un agente importante de ese proceso comunicacional para todos aquellos que entienden el español.

Dentro de los cambios que Blades incorpora a la salsa se encuentra la duración de las canciones. Debido a las estrictas pautas comerciales de las estaciones radiales en la década de los años setenta, las canciones tenían que durar un máximo de tres minutos. En contra de esa exigencia del mercado, Blades graba *Pablo Pueblo* (1977) que dura aproximadamente seis minutos y medio. En una entrevista en National Public Radio (NPR), el cantautor cuenta las dificultades que enfrentó por componer canciones que iban a contrapelo de lo establecido en el mundo de la radio comercial: “Ellas [las estaciones radiales] no querían tocar mi canción. El formato radial en aquel entonces era de dos minutos y medio, quizá tres. Si ponías una canción que duraba seis minutos y medio, estabas destruyendo el patrón publicitario [...]” (Blades en NPR, 2020: 4:12). Según Blades, la necesidad de documentar la vida citadina hizo que algunas de sus canciones excedieran la duración establecida por la industria discográfica. A *Pablo Pueblo* le siguieron las canciones del álbum *Siembra*. En esta producción todos los temas rompen el patrón publicitario de entonces, llegando a durar, en el caso de *Pedro Navaja*, siete minutos con veintitrés segundos. Paradójicamente, *Siembra* alcanzó un éxito tan rotundo que hasta la actualidad se le considera el álbum de salsa más vendido de todos los tiempos.

³ Marshall McLuhan, sociólogo de la comunicación, acuñó la frase “El medio es el mensaje” para relieves la manera en la que se afecta una comunicación o información debido al medio que se usa para transmitirla.

El barrio como germen identitario

La idea de América Latina como nación constituye un elemento transversal en la carrera compositiva de Blades. En este aspecto coincide con el planteamiento de Martí, para quien el concepto de nación aplicado a Hispanoamérica comprende la unidad de las repúblicas que la conforman. Samuel Sosa identifica tres niveles de percepción sobre América Latina en Martí:

[...] uno, el que emana del conocimiento de la situación del indio y de las formas de gobierno en aquellas repúblicas latinoamericanas que han preservado algunas de las viejas instituciones coloniales o su espíritu; dos, el que imita acriticamente formas de ser procedentes de países con una historia, una cultura y una composición social asaz diferentes de las del orbe latinoamericano [...]; y tres, el que se relaciona con la esfera de la cultura, vista por Martí como el gran instrumento que permitiría reducir las enormes disparidades del desarrollo cultural y educativo entre las naciones latinoamericanas y el nivel cultural alcanzado en los países dominantes (Sosa, 2011: 45).

La idea martiana de nación sintetiza el concepto desarrollado por Benedict Anderson⁴ en *Comunidades imaginadas* con base en un sentimiento de pertenencia de los miembros de un grupo. Este mismo concepto es explorado por Carracedo *et al.* (2009):

Así entendida, nación (o pueblo) y cultura vienen a ser términos coextensivos que remiten el uno al otro: cada pueblo tiene su cultura y toda cultura se identifica con (e identifica a) un pueblo. Por tanto, en sentido (etno)cultural, una nación representa una comunidad humana separada, definida como el marco de vida colectivo que engloba las vidas y actividades de sus miembros confiriéndoles carácter y sentido [...] (Carracedo *et al.*, 2009: 185).

Esta idea de equiparar la nación con la cultura se enmarca en la propuesta de “re-basar la nación” que Schulman atribuye a Martí. Para el escritor cubano, los elementos cohesivos de la identidad latinoamericana trascienden las fronteras geográficas que separan los pueblos. Las similitudes compartidas por los hombres y mujeres de la región superan sus diferencias; no necesariamente en número, pero sí en el peso de sus razones. De esta forma, Martí aspira a hacer prevalecer una visión colectiva basada en intereses y características comunes: autoctonía, un gobierno legítimo y el desarrollo auténtico basado en la educación. Blades parece recoger el planteamiento martiano de identidad en su canción *Plástico*. A continuación, se reproducen algunas líneas y parte del coro: “Oye latino, oye hermano, oye amigo / Nunca vendas tu destino por el oro ni la comodidad / Nunca descanses, pues nos falta andar bastante” (Blades, 1978: 2:50). En esta estrofa Blades llama al latino “hermano, amigo”. La hermandad y la amistad se vinculan con la latinidad. Esa fraternidad fundada en la consanguinidad y/o camaradería le permite al cantante aproximarse al oyente como miembro de una misma comunidad. La pertenencia al grupo legitima su invocación en tanto él —emisor— y el receptor comparten

⁴ Benedict Anderson describe la nación como una comunidad construida en términos sociales, imaginada por la gente que se percibe como parte de un grupo.

un origen común: “Vamos todos adelante para juntos terminar / Con la ignorancia que nos trae sugestionados / Con modelos importados que no son la solución” (Blades, 1978: 3:01). Estos versos mencionan dos males que Martí también señala como culpables del atraso de América Latina: la ignorancia y la imitación de fórmulas extranjeras. Blades exhorta a sus hermanos, a sus amigos a solucionar los problemas que enfrenta América Latina de acuerdo con métodos que reconozcan las características propias de su comunidad — región — que los sufre. Por ello, la superación requiere la aplicación de medios y recursos genuinos, auténticos.

De igual forma, hace un llamado a la elevación cualitativa de los latinos cuando dice: “Estudia, trabaja, sé gente primero / Allí está la salvación” (Blades, 1978: 4:51). Coincidentemente, la primera palabra de este verso señala un medio que Martí considera clave para el progreso de América Latina: la educación. Blades emplea un mandato sencillo —“estudia”— que se convierte en el iniciador de una poderosa transformación. A la educación le sigue el trabajo —aplicación de lo aprendido— y ambos se encargan de moldear el carácter de los latinos llamados a enmendar el destino de su nación. Vemos aquí cómo la educación, el trabajo y el carácter constituyen pilares de la visión progresista tanto de Martí como la de Blades. Luego, Blades nos habla de un elemento que homogeniza a los miembros de la nación latinoamericana: la raza. En la canción el concepto racial se desvincula de atributos físicos —color de piel, tipo de cabello, etc.— para entronizar el carácter y el pasado como partes de un legado unificador:

Se ven las caras de trabajo de sudor (Se ven las caras) / De gente de carne y hueso que no se vendió (Se ven las caras) / De gente trabajando, buscando el nuevo camino (Se ven las caras) / Orgullosa de su herencia y de ser latino (Se ven las caras) / De una raza unida, la que Bolívar soñó (Se ven las caras) [...] (Blades, 1978: 5:37).

La estrofa anterior promueve el sentimiento de pertenencia a la nación latinoamericana con base en la unidad de acción y propósito de sus miembros. La búsqueda de un nuevo derrotero se posibilita mediante el trabajo conjunto de quienes se han mantenido leales a los principios de la gran comunidad. Estos fieles trabajadores tienen una afinidad histórica —herencia— y sociocultural —latinidad— en cuyo nombre promoverán la unión de los pueblos de América Latina preconizada por Bolívar. La “raza unida” de la que nos habla Blades reproduce la nación definida en términos etno-culturales.

En Blades la génesis de la nación latinoamericana encuentra su correlato ciudadano en el barrio, del cual la esquina forma parte esencial. Hacia el final de *Plástico*, tras el llamado a la unidad de Latino América, se mencionan muchos países de habla hispana y se cierra la canción con la invocación al “barrio” y a la “esquina”: “El barrio (Presente) / La esquina (Presente)” (Blades, 1978: 6:32). La inclusión de estos espacios en el conjunto de países que representan la latinidad comporta un simbolismo especial en la obra de Blades. El barrio — sinécdoque — y la esquina —metonimia — son los lugares donde se comparten experiencias, se cultivan los valores, se desarrolla el sentido de pertenencia; se construye la identidad. Sucede algo similar en la canción *Maestra vida*. Cuando Ramiro, el personaje narrador de la canción, evalúa su existencia, lo hace desde esos espacios a los que Blades les confiere poder en la formación del carácter identitario. La introducción hablada de la canción dice: “Ramiro recorrió las calles del barrio / La

misma esquina con su mismo olor” (1980: 0:10). El barrio, la esquina, es el lugar al que Ramiro acude para hacer las sumas y las restas de su vida. Nótese que el barrio subsume al hogar como espacio íntimo de auto evaluación o reflexión. La vida comunitaria desborda la convivencia familiar como experiencia significativa en la hechura de la persona. Sin embargo, el narrador nos dice que “Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre”. La soledad del protagonista en un lugar donde suelen congregarse vecinos y amigos sugiere la fallida asimilación de Ramiro al grupo. Así, Blades problematiza el sentido de pertenencia del individuo, la formación de su identidad y su inclusión (a) o su (auto) exclusión de la comunidad.

El discurso anticolonial

En la década de los ochenta del siglo pasado, Blades se erige como un predicador de la latinidad para luchar contra la opresión y la amenaza de los poderes foráneos. Casi un siglo antes (1891), Martí había patentizado su rol descolonizador en el ensayo *Nuestra América*:

La colonia continuó viviendo en la república; y nuestra América se está salvando de sus grandes yerros —de la soberbia de las ciudades capitales, del triunfo ciego de los campesinos desdeñados, de la importación excesiva de las ideas y fórmulas ajenas, del desdén inicuo e impolítico de la raza aborigen— por la virtud superior, abonada con sangre necesaria, de la república que lucha contra la colonia. El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos (1891/2012: 58).

Martí señala que la independencia obtenida, para entonces, por un gran número de países de América Latina, no significó el cese del sistema colonial. Considera que, en la práctica, el trato desfavorable hacia la población indígena y la prevalencia de nociones y modelos extranjeros, entre otros, eran signos amañados de la subsistencia del sistema colonial en las incipientes repúblicas. Además, advierte la acechanza del “tigre” —España— que en el imaginario de Blades se convierte en “tiburón” —Los Estados Unidos—. Así lo dice en los siguientes fragmentos de su canción de título homónimo:

Brilla el verde azul del gran Caribe / Con la majestad que el Sol inspira / El peje guerrero va pasando / Recorriendo el reino que domina / Pobre del que caiga prisionero / Hoy no habrá perdón para su vida / Es el tiburón que va buscando / Es el tiburón que nunca duerme / Es el tiburón que va asechando / Es el tiburón de mala suerte [...] (Blades, 1981: 0:49).

La región caribeña muestra su belleza natural, pero entre sus aguas se esconde una peligrosa criatura ávida de aventuras belicosas. Gracias a las branquias que posee —poderío marítimo— se moviliza enseñoreada a lo largo y ancho de la región. El tiburón anda al acecho todo el tiempo, en una búsqueda implacable de víctimas. Ante el inminente ataque del depredador, Blades lo reprende:

Tiburón que buscas en la orilla Tiburón / Respeta mi bandera / Palo pa que aprenda que aquí si hay honor / Pa que vea que en el Caribe no se duerme el camarón / Si lo ven que viene palo al Tiburón / En la unión esta la fuerza y nuestra salvación [...] (1981: 2:59).

La proximidad a las costas sugiere la voluntad que tiene el tiburón de internarse en territorios que le son ajenos. El respeto a la bandera que invoca Blades implica reconocer la soberanía del Caribe. Si acaso la advertencia verbal fracasa, los agredidos reaccionarán con dos propósitos: el primero para mostrar la dignidad del pueblo ofendido y el segundo para dejar en claro que la gente caribeña no peca de incauta. Blades interpreta la posición de dominio que ejerce los Estados Unidos en el mar Caribe como propia de un imperio que pretende extender su hegemonía. Martí glosa esa percepción así:

El desdén del vecino formidable, que no la conoce, es el peligro mayor de nuestra América; y urge, porque el día de la visita está próximo, que el vecino la conozca, la conozca pronto, para que no la desdeñe. Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos (2012: 60).

Para Martí, Estados Unidos juzga a Hispanoamérica desde el desconocimiento. La falta de entendimiento de lo que es y significa el conjunto de países ubicados al sur y al sureste del territorio que ocupa entraña una amenaza latente: una pretendida intromisión a la que el escritor cubano eufemística o irónicamente llama “visita”. Mientras que Blades habla de una aproximación geográfica del tiburón —orilla del mar Caribe—, Martí nos previene de la “visita” en términos temporales —“el día está próximo”—. Aunque para él España continúa siendo una amenaza a la soberanía de América Latina, al vecino del norte lo cataloga de “peligro mayor”. Tamara Shlykova también encuentra semejanzas en el discurso anticolonial de Blades y Martí:

En varias canciones [...], Blades muestra su descontento ante la postura que Estados Unidos ha tenido y tiene frente a Latinoamérica. También hay algunas canciones con las que se remonta a la época colonizadora por parte del Imperio español, [...]. De esta forma, la memoria colectiva que se ha ido creando en Latinoamérica sigue presente en la conciencia de su población y es otro de sus factores unificadores. Esto nos puede recordar mucho al ensayo de José Martí titulado Nuestra América (Shlykova, 2021: 26).

Tanto el cantautor como el escritor se dirigen a su público con un mensaje que busca promover la unidad latinoamericana para enfrentar la amenaza de un plan colonizador. También resulta pertinente traer a colación el lugar desde donde ambos exponentes propalan su discurso anticolonial: Nueva York. La ciudad que simboliza el poder económico de los Estados Unidos alberga el desarrollo de una narrativa que cuestiona, entre otros, la imposición de modelos culturales y de producción:

La experiencia de la otredad que representan las crónicas martianas sucede en un lejano país para los lectores latinoamericanos y, particularmente, en una de las capitales de la modernidad: Nueva York. [...] Sus crónicas postulan una perplejidad de la mirada ante un evento extraordinario que aparece como signo de modernización, pero al que habitualmente se problematiza y critica. La problematización acontece, sobre todo, cuando se consideran aspectos históricos que afectan las identidades de los individuos involucrados en el evento (Battilana y Caresani en Martí, 2019: 17).

Martí trabajó en Nueva York como cronista y traductor para diversos medios de prensa hispanoamericanos entre 1880 y 1895. También fue cónsul de Argentina, Uruguay y

Paraguay. Su estada en dicha ciudad le permitió admirar y escribir sobre los pasos agigantados que se iban dando en el desarrollo de la gran urbe, como la construcción del puente de Brooklyn. Sin embargo, el contacto con un mundo cultural tan diferente al suyo evidenció su otredad y lo llevó a abogar por la causa con la que se identificaba: “Martí dedicó sus muchas energías intelectuales y políticas a defender a América Latina desde Nueva York” (Rojas, 2008). Además, Nueva York se convirtió en el centro de operaciones de Martí en pro de la causa independentista de Cuba. Sergio Ramírez, el escritor nicaragüense, nos lo recuerda: “[...] no podemos explicar a Martí sin su anhelo de independencia, sin su lucha política, desde Estados Unidos y otros países para unir a los cubanos alrededor de la bandera de la independencia” (Ramírez en *La Razón* 25, 2021). La vida de Martí —en la amplitud del término— se asocia con su indesmayable lucha por conseguir la libertad del pueblo cubano sometido al yugo español.

Con la esperanza de encontrar un mejor futuro, Blades se afincó en Nueva York en 1974, desde donde contribuye a la internacionalización de la música salsa. El cantautor admite que veía en la posibilidad de trabajar para la FANIA un trampolín al éxito. Para aquel entonces la Gran Manzana se había convertido en el epicentro de las movidas culturales y de las manifestaciones en torno a asuntos de política interna —Nixon— e internacional —Vietnam—. “Todo parecía converger en ese momento”, dice Blades (NPR, 2020:10:28). La ciudad de grandes contrastes le ofrecía los elementos —situaciones y personajes— para seguir contando historias pletóricas de latinidad. En Nueva York Blades continúa en contacto con las realidades que había observado y vivido en su natal Panamá. Los temas de sus composiciones parecían surgir como ineludibles mandatos supremos: “Creo que esa es mi onda, tú sabes, yo canto lo que veo, toda esa serie de personajes que son los mismos, igualitos, en toda Latinoamérica” (Rondón, 1980: 316). Inmerso en ese contexto de mujeres y hombres marcados por destinos similares, Blades encuentra en Ligia Elena, Pablo Pueblo, El padre Antonio y su monaguillo Andrés, amén de muchos otros personajes, los hilos conductores de las crónicas latinoamericanas. Al respecto Blades afirma:

Yo siento que hay la necesidad de escribir sobre lo que está sucediendo a nuestro alrededor, pero no creo en las canciones de contenido político. Eso es como propaganda. Yo no creo en eso [...], pero sí creo que uno puede documentar lo que está pasando en nuestro entorno. Y eso, de alguna manera, nos va a hacer sentir menos solos. Creo que eso puede crear un fin y promover la solidaridad [...] En vez de cantante de protesta, me siento como cantante de propuesta [...] (Blades en NPR, 2020: 3:07).

A diferencia de Martí, quien reconoce explícitamente la necesidad del compromiso político del escritor, Blades se distancia de esa postura y postula su trabajo compositivo como intérprete de una realidad que busca una redefinición. Sin embargo, más allá de la discrepancia que existe en la percepción que ambos tienen respecto de cómo funciona su trabajo, Martí y Blades hacen del arte un instrumento promotor de cambio en América Latina a través de un mensaje de unidad. En *Nuestra América* Martí señala: “Ya no podemos ser el pueblo de hojas [...] Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes” (Martí, 2012: 54). Este fragmento, en esencia, insta a la unión de los pueblos, a la cohesión de sus gentes

que en la canción *Buscando América* Blades representa mediante un “nosotros”: “Te han secuestrado América y amordazado tu boca / Y a nosotros nos toca ponerte en libertad / Te estoy llamando América nuestro futuro espera / Y antes que se nos muera te vamos a encontrar” (Blades, 1984). Los pueblos que componen la América están llamados a actuar juntos para alcanzar su redención. El futuro demanda un esfuerzo mancomunado porque hay un objetivo supremo que sus habitantes comparten y que Blades identifica como el “sueño de todos”: “Si es sueño de uno es sueño de todos / Romper la cadena y echarnos a andar” (Blades, 1984: 3:49). Un siglo antes, Martí había usado el pronombre ‘nosotros’ en su ensayo *Coney Island* para referirse a los pueblos de Hispanoamérica como un todo (Ramos, 2021: 292). Aunque las palabras escogidas por Martí y Blades difieran, atendiendo a estilos personales y contextos distintos, se evidencia en ambos una invocación a la unidad de los pueblos latinoamericanos. Al igual que el escritor cubano, Blades busca llegar a las masas mediante un discurso intelectual que estriba en la sencillez retórica. Además, proyecta la idea de nación latinoamericana allende las fronteras comarcales. Sobre todo, ambos integran a su narrativa la unión de los pueblos de América Latina como instrumento de lucha para alcanzar el progreso mediante el estudio, el esfuerzo y la originalidad.

Referencias bibliográficas

- BAKER, Peter. (2017). *Modernismo*. Disponible en: <https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/29075/1/Modernismo%202.1.pdf>
- BATTILANA, Carlos. y CARESANI, Rodrigo. (2019). José Martí: la sensibilidad y el pensamiento de América Latina en *Nuestra América: José Martí*. César Santa, A (director responsable). Buenos Aires. Biblioteca del Congreso de la Nación, 11-32.
- BECERRA MAYORGA, Witton. (2022). *El ritmo y la palabra o para una poética de la música salsa*. [Versión digital]. Disponible en: <https://doi.org/10.19053/9789586606868>
- BLADES, Rubén. (1978). Plástico [canción]. En *Siembra*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1980). Maestra vida [canción]. En *Maestra vida*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1981). Tiburón [canción]. En *Canciones del solar de los aburridos*. Fania Records.
- BLADES, Rubén. (1984). Decisiones [canción]. En *Buscando América*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1984). Buscando América [canción]. En *Buscando América*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1988). Patria [canción]. En *Antecedente*. Elektra Records.
- BLADES, Rubén. (1992). Adán García [canción]. En *Amor y control*. CBS.
- BORGES, Edgar. (2014). *Vínculos. Apuntes con Rubén Blades*. Miami. Ígneo Group.
- CRUZ, Celia. (1974). Quimbara [canción]. En *Celia & Johnny*. Fania Records.
- GALLUD JARDIEL, Enrique. (2011). José Martí y su teoría poética. *Revista De Filología de la Universidad de La Laguna*, 73-79.
- GUILLÉN, Nicolás. (2000). Canto negro. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/guillen/poemas/poema_01.htm
- MARTÍ, J. (2019 [1891]). *Versos sencillos*. Disponible en: www.linkgua-digital.com.
- MARTÍ, J. (2012 [1891]). *Nuestra América*. Linkgua.

- NATIONAL PUBLIC RADIO (NPR). (2020, 10 de enero). *Portrait of: Rubén Blades* [podcast]. Disponible en: <https://www.npr.org/2020/01/10/795155619/portrait-of-ruben-blades>
- RAFAEL, Luis. (1999). El Modernismo martiano, nuestro Modernismo. Disponible en: <https://es.studenta.com/content/138006154/modernismo-1>
- RAMA, Ángel. (2015). Martí: modernidad y latinoamericanismo. Biblioteca Ayacucho. [Versión digital]. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8458904/mod_resource/content/1/Angel%20Rama%20sobre%20Mart%C3%AD%20%28Ayacucho%29.pdf
- RAMÍREZ, Sergio. (23 de noviembre de 2021). Una antología recupera la obra de José Martí, el “apóstol americano”. Disponible en: <https://www.larazon.es/cultura/20211123/ctrvrednl5hlvjxaqjc75xi7yq.html>
- RAMOS, J., & HERRERA PARDO, H. (2021). *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. CLACSO.
- ROJAS, Rafael. (8 de junio de 2008). José Martí: un New Yorker en la manigua. Disponible en: <https://letraslibres.com/literatura/jose-marti-un-new-yorker-en-la-manigua/>
- ROLLING STONE. (23 de junio de 2023). The Many Lives of Rubén Blades: From Salsa Legend to ‘Fear the Walking Dead’s’ Ruthless Zombie Killer. Disponible en <https://www.rollingstone.com/music/music-latin/ruben-blades-walking-dead-politics-salsa-interview-1234688580/>
- ROMERO, Alberto Carlos. (2014). Alegorías contemporáneas. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*. 8(12), 122-132. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/5769>
- RONDÓN, César Miguel. (1980). *El libro de la salsa*. [Versión digital]. Disponible en: <https://archive.org/details/ellibrodelasalsa01rond/page/n19/mode/2up>
- RUBIO, José; ROSALES, José; y TOSCANO, Manuel (2009). *Democracia, ciudadanía y educación*. Madrid. Ediciones Akal
- SCHULMAN, Iván (2002). *El Proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*. México, D.F. Siglo Veintiuno Editores.
- SHLYKOVA YANCHINA, Tamara. (2021). *Una aproximación al estudio de la obra de Rubén Blades: “el poeta de la salsa”*. [Tesis de maestría]. Valencia: Universidad de Valencia. Disponible en: <https://roderic.uv.es/rest/api/core/bitstreams/6e5b4792-fd41-4212-8435-47b4322593d4/content>
- SOSA FUENTES, S. (2011). La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. *Revista Mexicana De Ciencias Políticas Y Sociales*, 52(208), 41-62.
- TABLANTE, L. (2014). *El dólar de la salsa: del barrio latino a la industria multinacional de fonogramas, 1971-1999*. Vervuert Verlagsgesellschaft. [Versión digital]. Disponible en: <https://doi.org/10.31819/9783954878062>

EL FIN DE LA HISTORIA DEL SIGLO XX
DEL FOLCLORE MUSICAL ARGENTINO:
EL SURGIMIENTO DEL FOLCLORE JOVEN

*THE END OF THE HISTORY OF 20TH CENTURY
OF ARGENTINEAN FOLK MUSIC:
THE EMERGENCE OF YOUNG FOLKLORE*

JULIANA GUERRERO

Universidad de Buenos Aires / CONICET

julianaguerrero@gmail.com

 0000-0001-9134-6434

Recibido: 20/04/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

Este trabajo aborda el surgimiento del folclore joven argentino en la década de los noventa del siglo pasado. Se sostiene como hipótesis principal que es posible delimitar como fin de la historia del siglo XX del folclore musical la emergencia de este fenómeno. En primer lugar, se presenta una ajustada síntesis de la historia del folclore en la Argentina durante el siglo XX. En segundo lugar, se describe y analiza el folclore joven a través de sus características más distintivas. En tercer lugar, se examina el lugar del folclore joven en la escena musical folclórica. Por último, el foco está puesto en el concepto de juventud y su relación con esta música en particular.

Palabras clave: juventud, folclore joven, Argentina.

Abstract

The emergence of the young Argentinean folklore in the nineties of the past century is the subject of this paper. The main hypothesis is that the emergence of this phenomenon marks the end of the history of twentieth century folk music. Firstly, the history of Argentinean folk music in the twentieth century is summarized. Secondly, the description and analysis of the main characteristics of young folklore is presented. Thirdly, its place within the folk music scene is examined. Finally, there is a consideration of the concept of youth and, in particular, to this music.

Keywords: Youth, Young Folk Music, Argentina.

El folclore musical argentino durante el siglo XX

A pesar de la abundante bibliografía sobre el folclore musical en la Argentina (Chamosa, 2012; Díaz, 2009; Gravano, 1985; entre otros), en dos trabajos anteriores¹ propuse una lectura de su historia durante el siglo XX a partir de la idea de siglo corto de Eric Hobsbawm (1994). Dicha noción permite referirse a un siglo histórico en lugar de uno cronológico y, de esa manera, acotar el lapso a un tiempo menor a cien años, si se consideran dos hitos cardinales que dan principio y fin a esa historia. Se trata de la llegada de Andrés Chazarreta a Buenos Aires en 1921 y la entrega del Premio Mención Especial SADAIC del Festival Nacional de Folklore de Cosquín a Soledad Pastorutti en 1996.

Esta historia tiene, a comienzos del siglo XX, dos antecedentes que dieron lugar a que el folclore se transformara en una de las escenas más importantes dentro de la música popular argentina. El primero de ellos consiste en las grabaciones de música popular “criolla” realizadas por Robert Lehmann-Nitsche en 1905 (García, 2012). Ellas formaron parte del trabajo de recolección que el antropólogo alemán efectuó durante su estancia en Argentina y que se complementa con las grabaciones de músicas indígenas. Estas fijaciones sonoras pueden considerarse las primeras impresiones de esas músicas, cuyo fin era conservar las prácticas musicales de la época. Durante ese período de entre siglos, Argentina atravesó un proceso migratorio interno y de Europa —especialmente de España e Italia— que estaba vinculado a las promesas de progreso y modernidad del plan de industrialización estatal. El crecimiento demográfico exponencial fue acompañado de cambios transformadores, tales como la conectividad que brindaba la extensa red del ferrocarril, el proyecto educativo que proponía revertir las altas tasas de analfabetismo y la búsqueda de una identidad nacional desde esa perspectiva culturalista. La pretensión de una unidad nacional apeló al folclore para construir un ideal de argentinidad, en el que estuvieran expuestas las costumbres, la lengua, las prácticas culturales, la música, etcétera. El folclore se constituyó, así, en una caja de herramientas para forjar la consolidación del ser nacional.

La cultura criollista se conformó como epítome de la nueva construcción idiosincrática de argentinidad. En ese nuevo escenario político y social de comienzos de siglo, el consumo musical abarcaba una producción poético-musical de manifestaciones folclóricas y de tradición oral en las que abundaban las décimas, coplas y romances, que formaban parte de esa cultura popular integrada. Luego del proceso de organización en la segunda mitad del siglo XIX, los campesinos fueron considerados “las bases de una floreciente argentinidad” (Kaliman, 2004: 32). Tal como señala Oscar Chamosa: “El campesino varón, antes reprobado por su falta de civilidad, se convirtió en poseedor de una sabiduría natural” (2012: 27). Fue así que, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, la región del Noroeste se transformó en “la mejor candidata a título honorífico de cuna de la argentinidad” (Chamosa, 2012: 46), y como consecuencia de ello, y con el apoyo del

¹ Se trata de los trabajos inéditos: “Un siglo de cambios constantes. Apuntes sobre el folclore musical argentino”, conferencia de cierre del I Encuentro Nacional de Músicas Tradicionales y Folclóricas. Universidad Mayor, Santiago de Chile, 16-17/6/22 y “Soledad Pastorutti, epítome del folclore joven en el fin de la espectacularización”, ponencia en las XI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. Argentina, 5-7/12/22.

Estado, se difundieron géneros como la zamba, la chacarera, el gato, la milonga, la vidala, la cueca y la tonada. Algunos de estos géneros eran también repertorio de la región pampeana. Para completar el mapa folclórico, con el correr de los años se introdujeron, aunque en menor medida, el chamamé, el valseado y el schottis, propios de la región del Nordeste. El interés en la tradición por parte de las clases dominantes terratenientes dio lugar a lo que podría denominarse una espectacularización de esa música y eso es lo que, en mi lectura, da comienzo al “siglo corto” mencionado anteriormente.

El segundo antecedente se produjo en 1911, con la creación de la Compañía de Arte Nativo por parte de Chazarreta (1876-1960), en su ciudad natal de Santiago del Estero. Se trataba de un conjunto musical y teatral, que representaba la cultura de esa provincia, “diseñado para espectáculos teatrales parecidos a los de la tradición de Teatro Criollo” (Carlson, 2013: 129). De allí que Nagano lo considere un “ejemplo de mediación cultural entre la Argentina rural y urbana” (en Carlson, 2013: 129).

La historia del siglo XX del folclore argentino comienza diez años después de este debut. En marzo de 1921, la compañía llegó a Buenos Aires y realizó una temporada en el teatro Politeama, que “lo catapultó a la aclamación nacional. Durante la década siguiente, el conjunto emprendió más de media docena de giras nacionales, actuando a través del país hasta principios de los años 30” (Carlson, 2013: 130). Su paso por Buenos Aires fue determinante. Esa recepción exitosa fue acompañada, según señala Julius Carlson (2013), por otras dos circunstancias propias de la “modernidad primitiva”. La primera remite a las grabaciones realizadas por Chazarreta para el sello Victor entre los años 1929 y 1940 en 175 discos, y la segunda es su participación en programas radiales dedicados a la tradición, luego de que en los años 30 se disolviera su compañía y conformara la Orquesta de Arte Nativo.

A partir del desembarco de la Compañía de Chazarreta y durante ese período, 1921-1996, la música folclórica estuvo caracterizada por las ideas de identidad, tradición y espectacularización, producto de un creciente *star system*, que se forjó en Buenos Aires y se extendió a lo largo y ancho del país con artistas provenientes de una gran cantidad de provincias (aunque durante su historia surgieron propuestas alternativas con cambios e innovaciones). De este modo, el folclore estableció un vínculo inquebrantable con su audiencia a través de las actuaciones en vivo y los medios masivos. La radio, la industria discográfica, las revistas especializadas y la televisión conformaron una constelación en la que el folclore consiguió producirse, difundirse y consumirse como una práctica musical que evocaba al ser nacional. Esta música tuvo unos años de auge en el primer lustro de 1960, con solistas y conjuntos que reivindicaron el folclore con distintos estilos (Buenaventura Luna, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Jorge Cafrune, Los Trovadores, José Larralde, y un largo etcétera). En los años 70, decayó su consumo hasta el período de silenciamiento y censura durante la dictadura cívico-militar que comenzó en 1976 y culminó en 1983. Con el advenimiento de la democracia, la escena folclórica se fue recuperando paulatinamente. Un hito fundamental aún en dictadura y posterior a la Guerra de las Malvinas (1982), fue el regreso de Mercedes Sosa de su exilio, marcado por la realización de trece conciertos en el teatro y dos en un estadio de fútbol, que convocaron a más de noventa mil espectadores.² Esos conciertos

² La figura de Mercedes Sosa estuvo vinculada a un repertorio que, en la década de 1960, intentó alejarse de los discursos más tradicionales y fue emblema del Movimiento de Nuevo Cancionero.

masivos mostraron cómo, además del valor estético, su música transmitía una postura ideológica explícita, que visibilizaba a los olvidados, denunciaba injusticias y apelaba a un público joven en busca de un mundo con mayor igualdad. A pesar del éxito de la cantora tucumana, los grupos de folclore más vinculados a la tradición, con un repertorio que respondía a las ideas de patria, pasado y mundo rural, no tuvieron esa respuesta por parte del público.

Fue recién a mediados de los años noventa el momento en el que surgió una “revitalización” con una generación de músicos que se conoció como “folclore joven”. Esos artistas apelaron a una nueva audiencia para convertirse en un fenómeno de masas, que trascendió las fronteras de Argentina. Por sus características innovadoras en la escena, la fusión con otros géneros, la masividad que obtuvo en muy poco tiempo y el debate que generó al interior de la escena musical, es posible marcarlo como el fin de la historia del siglo XX del folclore musical argentino.

El folclore joven

Figuras solistas como Soledad Pastorutti, Luciano Pereyra, Facundo Toro y Abel Pintos, y grupos como Los Nocheros, Los Alonsitos y Los Tekis fueron los más destacados de este fenómeno. Su repertorio se caracterizó por textos con una temática amorosa muy explícita y por un tipo de arreglo musical, que buscaba acercarse a la música “melódica-romántica”, con una potencia mayor a la que se usaba hasta entonces. La prensa y la industria musical denominaron al fenómeno que surgía de la mano de estos artistas como folclore joven, puesto que se trataba de un recambio generacional que proponía un “renacimiento” en esa escena. Este se alcanzó a través de su participación en el Festival Nacional de Folclore, el más importante del país que se lleva a cabo en la ciudad de Cosquín (Córdoba).³ La posibilidad de actuar en la Plaza Próspero Molina, donde se realizan las funciones, fue la plataforma de descubrimiento no solo para el público presente, sino también para los telespectadores que seguían el espectáculo desde sus hogares. Asimismo, la prensa y las radios coadyuvaron a generar un espacio propicio de visibilización y escucha de los nuevos músicos. A modo de ejemplo, dos notas del diario de mayor tirada de la época son elocuentes para señalar el cambio que se produjo en el antes y después del folclore joven:

“El Festival de Cosquín se encuentra, quizás, en un *momento de transición*, debatiéndose entre la pureza de su cultura y su comercialización irremediable”, escribía el periodista Mariano del Mazo en el diario *Clarín* en una nota periodística en 1993 (Giordano y Mareco, 2010: 181, resaltado del autor).

“Impresionante. Ese es el calificativo que mejor se ajusta a lo que sucedió en la noche del martes en Cosquín: la pequeña Soledad Pastorutti —de tan sólo 16 años— y Los Nocheros tomaron por asalto el escenario Atahualpa Yupanqui y convirtieron la Plaza en un *apabullante hervidero de jóvenes (y no tanto) que los vivaron como si estuvieran en un concierto*”

³ Para una historia detallada del Festival Nacional de Folklore de Cosquín, cf. Giordano y Mareco (2010) y Florine (2016).

de rock”, escribía Marta Platía en su crónica de la noche del martes para *Clarín* (Giordano y Mareco, 2010: 196, resaltado del autor).

Además de Soledad, los solistas y grupos arriba mencionados obtuvieron durante la década de 1990 el Premio Revelación y/o el Premio Consagración que cada año entrega la organización del Festival.⁴ Esos galardones, en la mayoría de los casos, fueron la piedra de toque para que la industria les diera un espacio de actuación en otros escenarios, los contratara para grabar discos y los convirtiera en estrellas de la música popular, en varios casos con proyección internacional. Entre 1992 —año en el que Los Alonsitos ganaron el Premio Consagración de Cosquín— y 1999, esos grupos y solistas grabaron 25 discos. La mayoría de ellos llegaron a vender centenares de miles de copias. En síntesis, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, que lleva más de sesenta ediciones, es un dato significativo para la consagración de estos artistas, porque es allí donde el público, junto a los medios de comunicación —que televisan y siguen a través de la prensa y la radio las actuaciones—, dan su visto bueno u ofrecen sus críticas de lo que la industria acecha para producir y promover.

El peso de los festivales no es un tema menor en el estudio del consumo del folclore argentino. En un trabajo reciente sobre los festivales de verano en Córdoba, Claudio Díaz (2020), afirma lo siguiente:

[El Festival Nacional de Folklore de] Cosquín vino a ocupar un espacio vacío y rápidamente mostró ser algo que el campo del folclore necesitaba: un espacio en el interior que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal (89).⁵

Y en cuanto al folclore joven asegura:

Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folclore dando lugar a un sistema de ‘estrellas’ que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del noventa con la aparición del llamado ‘folclore joven’ (Díaz, 2020: 95-96).

El mecanismo de consagración se produjo a través del apadrinamiento artístico a estos músicos adolescentes por parte de otros ya consagrados. Soledad, Abel Pintos y Luciano Pereyra fueron acogidos por César Isella, León Gieco y Horacio Guarany respectivamente. Estos apoyos fueron fundamentales para el lanzamiento de sus óperas primas.

Si bien los artistas mencionados fueron los que alcanzaron mayor reputación, es importante aclarar que como parte de esa generación surgieron también otros artistas, tales como Raly Barrionuevo, Roxana Carabajal y Mariana Carrizo, aunque sus propuestas

⁴ De acuerdo con Giordano y Mareco (2010), la nómina de ganadores del Premio Consagración de Cosquín es: Los Alonsitos (1992), Los Nocheros (1994), Los Tekis (1995), Soledad (1997), Abel Pintos (1998), Facundo Toro (1999) y Luciano Pereyra (2000).

⁵ Es importante también la posición que Díaz le otorga al folclore dentro de la música popular argentina. En sus palabras: “En la música popular el folclore fue, al interior, lo que el tango fue a Buenos Aires. Por eso, desde el primer momento, el festival se presentó como festival ‘Nacional’ del folclore, tanto por el alcance interprovincial que se pretendía darle como por su anclaje en ese imaginario de nación” (2020: 90).

físico y la sensualidad desplegada. El deseo, la pasión, el erotismo, el acto sexual y la consumación del amor —siempre descriptos de manera explícita entre una pareja heterossexual— en las letras de sus composiciones, respondían a una búsqueda por atraer a una audiencia femenina, que se manifestaba en las actuaciones con gritos, aullidos, aplausos y coros.

Junto a ese repertorio, también incluían otras obras con una temática de fiesta, por ejemplo, a través del Carnaval en Salta, su provincia de origen:

Carpas de Salta
 las vuelvo a recordar
 bandoneón y guitarra
 zambas para bailar
 [...]
 Chicha y aloja
 vinito pa' chupar
 ramas de albahaca verde
 olor a carnaval.⁷

De esta manera, la vida amorosa y la fiesta ocupan la mayoría de los temas de sus discos. El segundo ejemplo del cambio temático propuesto por este folclore es *Poncho al viento*, de Soledad (1996), en el que también surgen en los primeros lugares de la lista las palabras “alma”, “vida”, “corazón”, “amor”, “cantar”, “recuerdo”:



Fig. 2. Nube de palabras de *Poncho al viento*. Elaboración propia.

Soledad Pastorutti, o La Sole, como rápidamente fue apodada, se presentó en sus comienzos como una niña “gauchita”, proveniente de un pueblo de la provincia de Santa Fe, Arequito, que transmitía felicidad y alegría por cantarle al pago, recordar las tradiciones y las costumbres de los habitantes del campo y mostrar entusiasmo sin mencionar

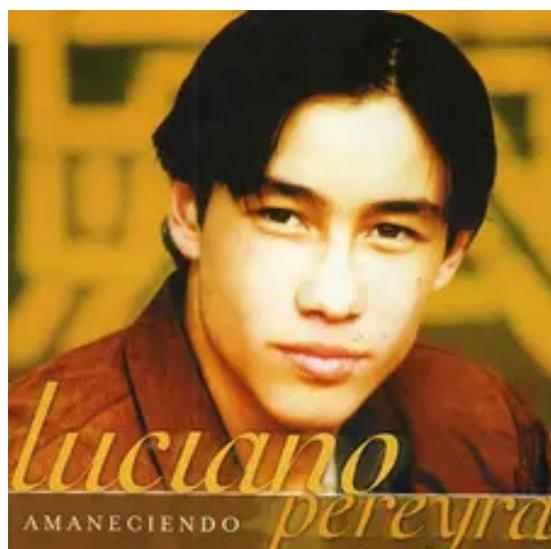
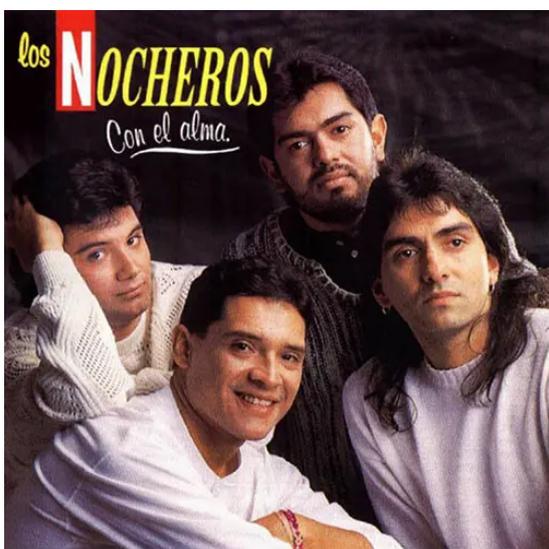
⁷ Fragmento de “Carpas salteñas”, *Con el alma* (1994).

o acompañaban la voz principal con onomatopeyas. Junto con estos arreglos novedosos, esos grupos incorporaron instrumentos eléctricos como la guitarra y el bajo, y la batería. Estos cambios e innovaciones, sin embargo, no fueron los que predominaron en la escena del folclore, que siguió manteniendo en gran medida un repertorio asociado a la tradición, el ser nacional y el mundo campesino. Desde el *boom* del folclore que, como se mencionó en el apartado anterior, se manifestó a comienzos de los años sesenta, los espacios dedicados a esta música tuvieron pocas transformaciones, mantuvieron un repertorio que remitía a la tradición, conservaron la forma de los géneros para poder bailar esas músicas siguiendo las coreografías habituales y ofrecían los arreglos tradicionales de conjuntos instrumentales de guitarra y bombo, y voces moldeadas por un canto a intervalos de terceras.

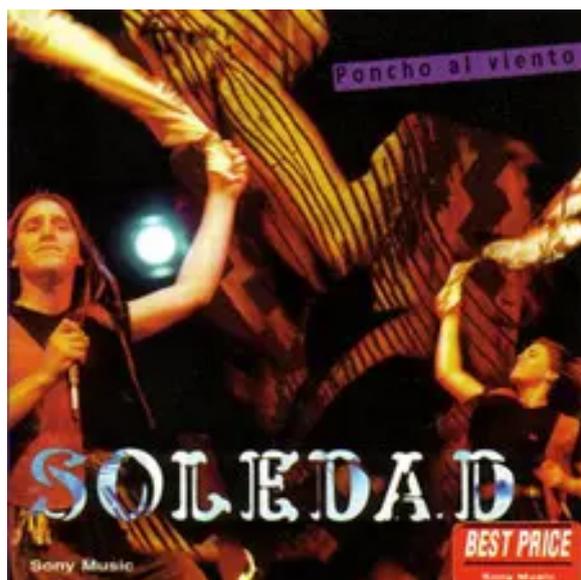
En síntesis, el folclore joven volvió a sacudir la escena musical con un repertorio que incluía composiciones nuevas y arreglos de músicas consideradas propias del folclore, aunque con una sonoridad muy distinta. En general, respondían a géneros tales como chacarera, zamba, chamamé, cueca, etc. Si bien las letras de las obras remitían a nuevas temáticas, en sus discursos sobre y fuera del escenario, los músicos apelaban a una identidad nacional común, hacían referencia a sus provincias de procedencia y promulgaban ciertos valores del ser nacional.

Tapas de los discos

Las tapas de los discos también son elocuentes sobre la nueva estética que pretendían establecer. Pueden ser comprendidas como dispositivos enunciativos que apelaban a la audiencia buscando que ésta se identificara con sus ídolos. Por ejemplo, mientras Los Nocheros y Luciano Pereyra posaban sensualmente con peinados y vestimenta de moda, los adolescentes Abel Pintos y Soledad aparecían más relajados con actitudes propias del evento musical, él con la boca abierta como si estuviera cantando y ella con el brazo levantado revoleando un poncho. Estas últimas actitudes pueden leerse como epítomes de otra de las características del folclore joven:



Fot. 1 y 2. Tapas de los discos *Con el alma* de Los Nocheros y *Amaneciendo* de Luciano Pereyra.



Fot. 3 y 4. Tapas de los discos *Para cantar he nacido* de Abel Pintos y *Poncho al viento* de Soledad Pastorutti.

La estética visual era muy importante tanto en las presentaciones en vivo como en su condición de figuras estelares en las tapas de los discos. En éstas, Abel Pintos y Soledad se presentaban con un atuendo que no estaba completamente definido. Ella vestía bombachas de gaucho, aunque sin faja, que estaba considerada como una prenda masculina. En la foto de su primer disco, además, lucía un chaleco, al igual que Pintos. Esta prenda solía usarse tanto como parte del traje del hombre ciudadano como por el hombre de campo. Mientras tanto, Los Nocheros y Luciano Pereyra vestían ropa que no estaba asociada a los trajes del gaucho.

Puesta en escena

Otra de las características de este folclore es que en los conciertos se destacaba una espectacularidad dirigida a miles de seguidores que llenaban grandes teatros, estadios y canchas de fútbol. Los escenarios estaban armados con luces y sonido amplificado propios de conciertos de otros géneros musicales. El *star system* creado por la industria durante el siglo XX se profundizó y acrecentó. La figura del productor fue fundamental en este sentido. Por ejemplo, en el caso de Soledad, ella tuvo contrato desde su primer disco con Sony Music y el productor de su cuarto disco fue el cubano Emilio Estefan. El consumo del folclore joven fue sorprendentemente masivo a través de la venta de millones de discos compactos, la difusión por radio y televisión, y la participación de algunos de estos artistas en películas. También, en algunos casos, se destacaron por alcanzar la internacionalización de su música en América Latina.

Además de los espacios específicos del folclore como lo eran los escenarios de los festivales y las peñas, estos artistas proponían espectáculos en los que los espectadores bailaban, coreaban, gritaban, durante todo el *show*. Los músicos los arengaban a seguirlos con el canto y el público revoleaba alguna prenda cuando Soledad lo hacía con su poncho y les proponían un ambiente de euforia, fiesta y diversión. La alegría era el signo

de la época y los espectáculos eran verdaderos espacios de algarabía y exaltación. De manera similar a lo que ocurría con otras músicas populares, existió un mercado paralelo a los discos que ofrecía vestimenta, accesorios y objetos con la cara de los artistas; así los músicos se convirtieron en verdaderas celebridades. La cultura del *fan* emergió en toda su extensión.

¿Un resurgimiento en la escena musical folclórica?

Esta revitalización permite entonces revisar el debate sobre el folclore musical argentino. En particular, ¿qué es lo que estos músicos conservaban del folclore que había marcado un *boom* en la década de 1960?, ¿cómo se posicionaban los sujetos? y ¿qué aspectos de la música popular argentina y latinoamericana contemporánea se inmiscuyeron en este fenómeno?

Los cambios e innovaciones en el folclore argentino se habían producido a lo largo de todo el siglo XX. Esta práctica musical, como se dijo, había conformado una industria, un *star system*, al tiempo que había habido cambios en torno al repertorio y los arreglos musicales. Con el correr de los años, la temática reservada para el paisaje, la nostalgia por el terruño y las prácticas campesinas habían sido desplazadas por algunas propuestas alternativas y habían surgido composiciones en las que los sujetos, en especial, los hombres, tomaban protagonismo, como fue el caso paradigmático de Yupanqui. Esas músicas denunciaban injusticias, visibilizaban condiciones precarias de vivienda y trabajo y mostraban un mundo desigual y necesitado. En especial, los músicos más cercanos al Movimiento del Nuevo Cancionero fueron quienes levantaron esta bandera, aunque no fueron los únicos. Durante la época del *boom*, surgieron también una gran cantidad de grupos corales que eligieron un repertorio folclórico con una pretensión vanguardista en sus arreglos. También aparecieron en escena músicos como Eduardo Lagos, Manolo Juárez, el “Chango” Farías Gómez, el “Cuchi” Leguizamón y los grupos Huerque Mapu y Anacrusa, entre otros, cuyas músicas fueron concebidas como proyección folclórica (Marchini, 2008: 145-146).

Ahora bien, la propuesta del folclore joven era totalmente distinta. En una época política donde primaban, en el país, las ideas neoliberales y se acrecentaba la falta de expectativas laborales para los jóvenes, el modo de apelar a la nueva audiencia fue a través de temáticas completamente distintas. En este momento se destacaron el amor, el deseo, la conquista amorosa explícita, la pasión y la devoción por un romanticismo que se hacía eco en otras músicas populares de la época. Es importante recordar, por ejemplo, que en 1991 el músico mexicano Luis Miguel batió récords con la grabación del disco *Romance*.⁸ El auge del bolero y la *miamización* de la música latina (Party, 2018),⁹

⁸ En el álbum, Luis Miguel versiona doce boleros, originalmente publicados entre 1944 y 1986. Los dos primeros sencillos, “Inolvidable” y “No sé tú”, alcanzaron el primer lugar de la lista Billboard Hot Latin Songs en Estados Unidos y se mantuvieron seis meses en la cima de las listas mexicanas. *Romance* fue un éxito comercial, ya que vendió más de 13 millones de copias en todo el mundo. Su éxito animó a Luis Miguel lanzar tres discos más de boleros.

⁹ Daniel Party señala un tipo de *crossover* ofrecido por los productores de Miami [que] consiste en internacionalizar la carrera de un artista dentro de la América Latina” (2018: 6). Y explicita: “Defino la

se fundía con parte del repertorio de este folclore para aumentar ventas e internacionalizar la carrera de los artistas. La fusión podía darse con la canción pop y otros géneros latinoamericanos, pero, a diferencia de los músicos que habían dado una respuesta al canon folclórico de los sesenta, estos jóvenes músicos no se definían políticamente ni traían una agenda de denuncias. Su posicionamiento artístico fue un *aggiornamento* de la escena tradicional del folclore con una estética propia de la época. Es importante remarcar que, en esa década, la escena cultural atravesó transformaciones y renovaciones entre las que se destacaron el Nuevo cine argentino, la poesía de los 90, el rock barrial, la cumbia villera y la consagración de la música de cuarteto en un escenario nacional.

“Juventud, divino tesoro”

El fenómeno del nuevo folclore de la década de 1990 lleva a examinar, por último, el concepto de juventud. Este ha sido estudiado como una categoría social emergente surgida después de la Segunda Guerra Mundial (Clarke *et al.*, 2014; Grossberg, 1993). Tal como afirman John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts, el concepto “‘Juventud’ surgió como categoría en la Inglaterra de postguerra como una de las asombrosas y visibles manifestaciones de cambio social del período” (2014: 61). Es decir:

[E]n los años cincuenta [del siglo XX], la ‘juventud’ vino a simbolizar el punto más avanzado del cambio social: el término “juventud” era empleado como metáfora de cambio social. [...] la juventud era la vanguardia de la sociedad venidera desclasada, postprotestante, consumista. [...] [En los años sesenta, en Inglaterra] la ‘juventud’ era catalogada, no solo como agente consciente del cambio, sino como impulsora deliberada de la sociedad hacia la anarquía: la juventud como la minoría subversiva (138-140).

Específicamente en la vinculación de la juventud con la música, Simon Frith afirma que:

La música conecta con un tipo de concreto de turbulencia emocional, asociada a cuestiones de identidad individual y de posicionamiento social, en la cual lo que más se valora es el control de los sentimientos públicos y privados. [...] Los jóvenes [no solo] necesitan la música, sino también que el ser ‘joven’ se define a partir de la música. [...] La música juvenil es socialmente importante no porque refleje la experiencia de los jóvenes (auténtica o no), sino porque define para nosotros lo que es la ‘juventud’ (2001: 425-426).

Esta relación propia de la identidad entre la música y la categoría de joven, se verifica en el posicionamiento de otro estudioso en la materia al analizar el rock. Me refiero a Lawrence Grossberg, quien sostiene que:

Objetivamente, el rock es una cultura musical de posguerra, producida por una industria musical reconfigurada, para una audiencia, autoconscientemente definida (por la industria, el público y otras instituciones sociales) por un sistema de diferencias generacionales y sociales. Según este modelo, el rock es música hecha explícitamente para la juventud,

miamización como un proceso de cambio que incluye la norteamericanización y la adopción de una cualidad latina particular que es propia de la ciudad de Miami” (2018: 8).

aunque sigue sin estar claro si la juventud se define por la aparición siempre repetida de generaciones más jóvenes o por la aparición histórica de una generación específica de jóvenes. En cualquier caso, el campo sociocultural dividido por la diferencia de la juventud siempre está también dividido por estructuras de clase, raza y género (1993: 171).¹⁰

Este mismo binomio música-juventud estudiado en el mundo anglosajón, también tiene un recorrido en la historia de la música popular argentina. Según detalla Valeria Manzano, en los años sesenta, la “nueva ola” remitía a “los nuevos estilos musicales que impulsaban una vertiginosa transformación del consumo cultural, las modas y el esparcimiento de los jóvenes. El término denotaba renovación y condensaba en un significante los cambios de una cultura de masas cada vez más juvenilizada” (2017: 115). En otras palabras, es posible afirmar parafraseando a Manzano que la “juventud” en la Argentina de los años sesenta se creó a sí misma y adquirió reconocimiento a través de sus estilos musicales, sus actividades de esparcimiento y sus consumos específicos (2017: 150).

La juventud y el folclore argentino

En el año 1948, debutó el grupo Los Chalchaleros, cuarteto emblemático salteño, que pasó a la fama durante el período del *boom*. En el momento de su debut, dos de sus integrantes, los primos Saravia (Aldo y Juan Carlos) tenían apenas 18 años. A comienzos de esa misma década, el pianista santafecino Ariel Ramírez comenzó una larga gira por el país hasta que llegó a Buenos Aires, donde brindó una serie de conciertos y fue contratado por Radio el Mundo. Tenía poco más de veinte años.

En cuanto a la figura destacada del Movimiento del Nuevo Cancionero, Mercedes Sosa tenía solo 24 años cuando grabó su primer disco, *La voz de la zafra*, en 1959. Por otro lado, la eclosión de grupos vocales que ofrecían un repertorio folclórico fue también característico de esa época. Uno de los primeros fue el que lideró Farías Gómez, que por aquel entonces tenía 23 años. Retomando las palabras de Manzano, en esos años, los cambios musicales también se incorporaban al folclore: “[e]l gusto de los jóvenes por el folclore explica en gran medida su auge a principios de los años sesenta” (2017: 126).

Las edades de los artistas del folclore joven, en algunos casos, eran similares a éstas: Jorge Rojas, voz líder de Los Nocheros, tenía 21 años cuando se unió al grupo. En cambio, los tres solistas arriba mencionados eran aún adolescentes cuando subieron por primera vez al escenario del Festival y fueron reconocidos con los Premios de Cosquín: Soledad había cumplido 15 años, Pintos, 12 y Pereyra, 18.

La lista de casos de músicos folclóricos jóvenes es más extensa, pero mi reflexión está relacionada con la denominación de esa generación que irrumpió en la década de 1990 y que se la conoció con ese nombre. Entonces, si la relación entre la juventud y el

¹⁰ “Objectively, rock is a postwar musical culture, produced by a reconfigured music industry, for an audience, self-consciously defined (by the industry, the audience and other social institutions) by a system of generational and social differences. On this model, rock is music made explicitly for youth, although it remains unclear whether youth is defined by the ever-repeating appearance of younger generations or by the historical appearance of a specific generation of youth. In either case, the socio-cultural field divided by youth’s difference is always also divided by structures of class, race and gender” (171).

folclore ya se había producido treinta años antes, la pregunta es: ¿por qué la condición de juventud fue la elegida para que fuera parte del nombre del fenómeno en la última década del siglo XX?

Si ahondamos un poco más en el análisis de este fenómeno, advertimos que Natalia Díaz desde una perspectiva socio-semiótica, describe el escenario y afirma que “el folclore de los años 90 fue un discurso realizado por jóvenes para jóvenes, que posibilitó una reapropiación de la tradición folklórica a partir de lenguajes sonoros, estéticos y corporales pertenecientes a otros mundos musicales” (2015: 52). La autora señala que: “[e]l Folklore Joven ofrecía al público una idea de comunidad mercantilizada, donde los recortes del pasado y los valores enunciados eran construidos por el mercado” (Díaz, 2015: 55). Y agrega: “[e]l Folklore Joven era una mercancía que, para acrecentar su valor de cambio, volvió difusas las diferencias con otros géneros musicales” (2015: 61). En cuanto a las características sonoras, Díaz asegura que: “[e]n pos de favorecer la potencia, las dinámicas vocales se volvieron planas: no se jugaba con instantes donde la voz fuera un susurro y luego se colocara en su máxima potencia...” (2015: 61).

A pesar de la descripción recién detallada, es importante marcar que la eclosión de Soledad o Los Nocheros en la escena argentina generó un furor creciente no solo entre adolescentes y jóvenes si no que alcanzó un público más amplio. Algunas declaraciones de los protagonistas son indicadoras:

Yo vengo luchando hace ocho años para que la gente me vea y me de bolilla, de alguna manera...y realmente, que hasta la gente grande se enganche en eso de revolear [el poncho o alguna prenda]...para mí es un logro importantísimo, además de una satisfacción personal.¹¹

Las palabras de Soledad en su primera temporada de giras ratifican la importancia de los festivales y una audiencia más amplia que a la que se refiere Natalia Díaz cuando afirma: “El folclore de los años 90 fue un discurso realizado por jóvenes para jóvenes” (2015). Soledad y otros artistas de ese fenómeno cautivaron a un público familiar transgeneracional.

Tal vez una pista que responda a la pregunta se encuentra en la argumentación de Beatriz Sarlo (1994) sobre esa época. La autora señala que la categoría de joven, en los años noventa, no remite a una edad sino a una estética de la vida posmoderna. Es decir, este cambio conceptual que propone Sarlo se explica, en parte, con las características descritas del fenómeno: la música pasó a privilegiar el individualismo y una melosa subjetividad por sobre las ideas de autenticidad, tradición, patria o una intervención política colectiva que había tenido el folclore durante algunas décadas. Ahora más que conservar costumbres o difundir un programa político, se buscaba develar la intimidad. La fiesta, la alegría y el desborde parecían ser los ejes de este nuevo fenómeno. Si se trataba de re-versionar composiciones pasadas, la propuesta era a un volumen desmedido, saltando en el escenario y revoleando “el poncho al viento” como símbolo de época. Si, por el contrario, se proponían nuevas composiciones, la mano de productores musicales

¹¹ Entrevista en el programa Crónica Musical, Festival de Baradero (Buenos Aires), 1997. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ofMZW5ocDYY>

que conocían el mercado latino y las letras sobre el deseo de relaciones heterosexuales que duraran por siempre fueron las elecciones más sobresalientes por parte de la industria para que el fenómeno cosechara innumerables escuchas. Ello se vio reflejado en las giras que convocaron a miles de personas, la venta de millones de discos y una música que sonaba en los más diversos escenarios. No solo se trataba de los espacios específicos, también era la música elegida para cumpleaños, casamientos y otras fiestas sociales, para sonorizar supermercados y negocios, para representar actos escolares o cantar frente al Papa en un festejo de jubileo.¹² El folclore joven fue toda esa euforia, potencia y fuerza que puede estar asociada a la juventud y que no necesariamente responde a una edad determinada, sino a una actitud que se vincula a posibilidades físicas y un estado de ánimo particulares.

Palabras finales

En un trabajo anterior (Guerrero, 2014), al revisar los criterios utilizados por los investigadores a fin de abordar la denominación del folclore desde una perspectiva terminológica-conceptual, remarqué la importancia —apropiándome de la propuesta de Luis Díaz Viana (1997)— de incorporar un cambio epistemológico que diera cuenta del modo en que habían sido producidas estas prácticas musicales. En particular, se debía incluir en su conceptualización el proceso de creación, el código y las normas expresivas que las han hecho posibles y sus funciones dentro de un determinado sistema social. No se trata solo de examinar la música en sí, sino también de incorporar al estudio, el momento histórico, las condiciones de producción, las respuestas de la audiencia, los roles de los sujetos intervinientes, etcétera.

La historia del siglo XX del folclore musical está indudablemente asociada a una adelantada industria discográfica nacional, a los medios masivos —en especial, primero la radio y después la televisión—, que fueron piezas fundamentales para la producción, la difusión y el consumo, y a una sociedad que acompañó la construcción de una identidad nacional, que buscaba un origen común. La condición ínsita del concepto de folclore asociado a las costumbres, la tradición y el pueblo estuvo fusionada en el folclore musical argentino del siglo XX con un mundo mercantilizado que se desarrollaba tecnológicamente. Esa fusión marcó una tensión que generó de principio a fin discursos en torno a su autenticidad. La emergencia del folclore joven como fenómeno dentro de esa escena mantuvo abierto el debate y no faltaron las voces más conservadoras que cuestionaban si esta práctica podía incluirse o no dentro de esa denominación. Sin embargo, eso no fue óbice para que, en poco menos de diez años, las carreras artísticas de estos jóvenes alcanzaran su máximo esplendor.

Ahora bien, a diferencia de lo que había ocurrido en el mundo anglosajón de posguerra, estos jóvenes no fueron punta de lanza de un cambio social; quizás lograron revolucionar la escena folclórica atrayendo no solo a sus congéneres, sino también a un público más amplio etario y heterogéneo, que no había consumido folclore hasta

¹² En el año 2000 Pereyra cantó “Sólo le pido a Dios” al Papa Juan Pablo II frente a dos millones de personas. (<https://www.lmneuquen.com/luciano-pereyra-recuerdo-el-dia-que-le-canto-al-papa-juan-pablo-ii-fue-muy-fuerte-n855615>)

ese momento. Ello fue posible, en parte, por el escenario posmoderno circundante, en el que, por un lado, en lugar de que la música lograra el control de sentimientos públicos y privados —como dice Frith (2001)—, permitió una exposición del mundo íntimo y nadie se ruborizaba con las nuevas temáticas adoptadas en las letras. Por otro lado, esa posmodernidad amplió la brecha generacional y no solo se trataba de músicos jóvenes que actuaban para jóvenes, sino que consistió en una nueva estética y, de esta manera, los protagonistas del fenómeno lograron que la escena folclórica se mantuviera viva.

Referencias bibliográficas

- CARLSON, Julius R. (2013). ¿Una modernidad primitiva? Andrés Chazarreta, el folklore argentino y los medios masivos de comunicación. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S.*, IV(9), 128-135.
- CLARKE, John; HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony; y ROBERTS, Brian (2014). Subculturas, culturas y clase. En HALL, Stuart; y JEFFERSON Tony (eds.). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (61-142). Madrid: Traficantes de sueños.
- CHAMOSA, Oscar (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires: Edhasa.
- DÍAZ, Claudio (2009). *Variaciones del ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- DÍAZ, Claudio (2020). De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios. *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 81-106.
- DÍAZ, Natalia E (2015). La Argentinidad al Palo: el folklore en los años 90. En DÍAZ, Claudio F. (comp.). *Fisuras en el sentido: músicas populares y luchas simbólicas* (52-72). Córdoba: Recovecos.
- DÍAZ VIANA, Luis (1997). *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla.
- FLORINE, Jane (2016). *El duende musical y cultural de Cosquín, el festival Nacional de Folklore argentino*. Buenos Aires: Dunken.
- FRITH, Simon (2001). Hacia una estética de la música popular. En CRUCES, Francisco y otros (eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (413-435). Madrid: Trotta.
- GARCÍA, Miguel A. (2009). Grabaciones en cilindros de Argentina. Robert Lehmann Nitsche 1905-1909. Música criolla y aborigen. En *Robert Lehmann-Nitsche. Walzenaufnahmen aus Argentinien 1905-1909* [CD]. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.
- GIORDANO, Santiago; y MARECO, Alejandro (2010). *Había que cantar... Una historia del Festival Nacional de Folklore de Cosquín*. Cosquín: Comisión Municipal de Folklore.
- GRAVANO, Ariel (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- GROSSBERG, Lawrence (1993). The Media Economy of Rock Culture: Cinema, Post-modernity and Authenticity. En FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; y GROSSBERG, Lawrence (eds.). *Sound and Vision* (159-179). Londres: Routledge.

- GUERRERO, Juliana (2014). Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina. *RUNA, archivo para las ciencias del hombre* 35(2): 51-66.
- HOBBSAWM, Eric (1994). *The age of extremes: The short twentieth century, 1914-1991*. London: Time Warner Books Uk.
- KALIMAN, Ricardo (2004). *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.
- MANZANO, Valeria (2017). *La era de la juventud en la Argentina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- MARCHINI, M. Darío (2008). *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos.
- PARTY, Daniel (2018). La miamización de la música popular latinoamericana. *Boletín música*, (48-49), 3-19.
- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.

"UN TRAUMA LLAMADO FUTURO": EL ROCK DESENCANTADO DE BIZNAGA

"A TRAUMA CALLED FUTURE": THE DISENCHANTED ROCK OF BIZNAGA

SALVADOR CALDERÓN DE ANTA
Universidad de Sevilla

ambitosl4@gmail.com

 0009-0000-7186-7320

Recibido: 03/07/2024

Aceptado: 22/09/2024

Resumen

El siguiente análisis muestra cómo Biznaga ha construido en su cuarto disco de estudio, *Bremen no existe* (2022), un retrato desencantado de su propia generación, y cómo una banda actual puede desarrollar su creatividad desde un proyecto a contracorriente en lo comercial y lo estilístico que pretende aunar valores del punk y del pop. Para ello, se estudian tanto los elementos musicales que afectan al estilo de las canciones (tempo, melodía, instrumentación, arreglos...), como la elaboración literaria de las letras, en especial su temática, su estructura textual y su retórica. Dentro de la música popular, y a pesar de su consideración actual como género minoritario, el rock mantiene intacta en este álbum su capacidad expresiva y comunicativa por medio de estrategias poco comunes que, sin embargo, explotan las posibilidades que la canción ha ofrecido tradicionalmente como discurso.

Palabras clave: rock, canción, música popular, generación Y, punk.

Abstract

The following analysis shows how Biznaga has built in his fourth studio album, *Bremen no existe* (2022), a disenchanted portrait of his own generation. Also, how a current band can develop its creativity from a project that goes against the tide in commercial and stylistic aspects and combine punk and pop values. To this end, both the musical elements that affect the style of the songs are studied (tempo, melody, instrumentation, arrangements, etc.), as well as the literary elaboration of the lyrics, with special attention given to their topics, their textual structure and their rhetoric. Within popular music, and despite its current consideration as a minority genre, rock preserves in this album its expressive and communicative capacity through uncommon strategies that, however, exploit the possibilities that the song has traditionally offered as a discourse.

Key words: rock, song, pop music, Y generation, punk.

Crees que has terminado
con el pasado
y el pasado no ha acabado
contigo aún.
Biznaga

El desencanto

No todos los discos de música popular son iguales. En ocasiones algunos se convierten en emblemáticos más allá de las características de un determinado género o estilo musical gracias a sus virtudes compositivas e interpretativas, su expresividad o creatividad. Son aquellos capaces de reflejar el choque de una generación con la historia, el preciso momento de la consciencia. Este es uno de ellos.

Biznaga, un grupo con bastante experiencia (más de diez años) a pesar de su juventud (sus tres miembros fundadores pasan de los treinta, pero el nuevo guitarrista tiene 19), son quienes han conseguido decantar en diez canciones el desencanto de su generación. Desencanto mencionado en una de las críticas del disco (Peña, 2022) y que comparte alguna familiaridad con el fabuloso documental de Chávarri (1976) sobre la familia Panero. Como en él, el edificio construido por el matrimonio, aparentemente sólido y completamente integrado en la sociedad de su tiempo, se derrumba ante los ojos del espectador. Juan Luis, Leopoldo María y Michi constituyen, como el subtítulo del disco de Biznaga: “otra generación perdida”.

Así, *Bremen no existe* (2022), cuya gira de presentación ha culminado en enero de 2024 después de un año y medio de recorrido, se muestra desde la portada como un retrato en el que nadie sale favorecido (figs. 1 y 2). Una vez descartado el mundo de los cuentos, perdida la ilusión, los cuatro músicos de Bremen ofrecen en la portada y la contraportada una imagen desastrada, inevitable de comparar con la animación de la serie *Los trotamúsicos* (1989), muy alejada de la estética punk (peinados, chupas, pantalones pitillo, zapatillas, brazalete, cinturón...) de los animales que aquí figuran como personajes, tantos, por supuesto, como componentes tiene la banda. Un retrato que introduce también una de las principales características del disco: la ironía. Una vez desvanecida el aura infantil del cuento sus protagonistas se han degradado, resultando marginales. De esta manera la crítica a ellos mismos forma parte del discurso de Biznaga desde la ilustración misma del trabajo. Parece encontrarse una premisa en el gesto: no se puede criticar a los demás sin empezar por uno mismo. Como se verá, las canciones que componen el disco reúnen en su discurso a los músicos con su generación, identificándose plenamente. Un lema aparece impreso tanto en el libreto como en la etiqueta: “tu memoria ha bloqueado el recuerdo de un trauma llamado futuro”. Proporciona otra clave: el futuro existía, era una ilusión (un cuento, ficción por tanto) que, ante la decepción del presente, es preferible no rescatar. Se trata de una versión diferente del conocido “no future” del punk primigenio, que huye del nihilismo precisamente porque explora las raíces y las manifestaciones de ese desencanto y que, como se verá, ofrece una alternativa, si bien nacida del escepticismo.



Fig. 1: Portada de Bremen no existe.



Fig. 2: Contraportada de Bremen no

Desde las palabras que abren el disco “ahora que tenemos treinta y tantos, / que no nos une el amor sino el espanto” la banda se lanza a compendiar los fracasos y evidenciar las precariedades y contradicciones de una juventud, la suya, que comienza a adivinar su final sin haber trascendido, tal vez lo mismo que nos haya pasado a otras anteriores. Si lo disimulemos porque hemos alcanzado a sustituir a nuestros padres.

El punk y el pop

“El pop no puede analizarse sensatamente en términos puramente estéticos o musicológicos”, afirma Frith (2006: 153), que desgrana en su artículo la evolución de la música acogida bajo un “concepto huidizo” (2006: 137) que delimitaría con la música clásica (o culta) y la tradicional (o folk), clasificación coincidente con la de Tagg (1982: 42). La música popular reúne, por lo tanto, multitud de géneros y estilos de una difusión y éxito enormes. Según Fernández Serrato (2023: 12), el pop está alejado “de los patrones de la tradición folclórica popular por su carácter esencialmente urbano y moderno, es decir, innovador, mediado por la tecnología y las leyes del comercio y desligado de la tradición”, limitándose a experimentar con aquello que pueda ser asimilado por un público general. Este carácter es el que lo ha convertido en la estética perfecta para la educación sentimental de la sociedad, sobre todo de la juventud, que desde la explosión del rock en la década de 1950 ha sido considerada su público ideal. Su evolución, ligada a los cambios tecnológicos, económicos y sociales, ha ido alternando entre unos géneros dominantes u otros. Si entre 1955 y 1975 el rock fue el género clave de todo el negocio musical, fueron otros los que posteriormente lo relevaron hasta llegar al panorama actual, dominado por el hip-hop y ciertos ritmos latinos.

El papel de los géneros y estilos en la música popular es clave en cuanto que supone una guía tanto para las expectativas del público como para los músicos en su proceso creativo. Cuanto hace un artista de música popular es, en el fondo, ofrecer una variante basada en su expresividad sobre lo comúnmente aceptado por la industria y el público.

Sus hallazgos estéticos podrán crear una nueva tendencia seguida por otros y que a la postre acabe por transformar el propio género. En este sentido, el juego entre repetición y variación es constante. El músico compone para encajar sus inquietudes en un género existente, según lo que Byrne ha denominado “creación a la inversa” (2021: 17). Como afirma Negus:

La gran mayoría de la producción musical en un momento dado requiere que los músicos trabajen en “mundos de género” (Frith, 1996) relativamente estables en los cuales la práctica creativa continua no consista tanto en estallidos repentinos de innovación como en la producción constante de lo conocido (2005: 56).

A su vez, el público acude a la música esperando respuesta a sus expectativas, que están relacionadas con la propia naturaleza de los estilos y las funciones asociadas a ellos. Por eso interesa recordar lo que sucedió hace ahora casi cincuenta años: el surgimiento de uno de los que más condiciona la música de Biznaga, el punk. Advierte Fernández Serrato que “el gran momento de convergencia entre rebeldía pop y actitud de vanguardia fue sin duda el periodo punk” (2023: 182). En este sentido, a partir de 1976 y tanto en el contexto internacional como en España el punk propició cambios sustanciales en el propio rock y en la industria del pop en general. De ahí que Grossberg (1996: 117) considere que “punk was, after all, a watershed of some sort, at least in the sense that everything that has come after it—and there has been a real explosion of music and styles—must be read as ‘postpunk’” (1996: 117).

El punk es un rock de la urgencia, la inmediatez y la rabia, que descarta lo pomposo, lo virtuoso y lo calculado y hace del ruido mismo (la distorsión omnipresente, la velocidad extenuante) una experiencia catártica. Este punto de inflexión no deja de formar parte de la “perpetua transformación” (Fernández Serrato, 2023: 22) o “revolución permanente” (Gioia, 2020: 454) con que la estética pop en general y, en particular, el género rock se han ido renovando, modificando, adaptando a los cambios sociales y generando nuevos estilos sobre rasgos de los anteriores, de tal forma que cada generación pueda tener su propia música, encuentre un sonido con el que identificarse. Sin embargo, es el estilo en el que, por su propia naturaleza, cristaliza la cultura alternativa, entendida como aquella “en todo semejante al mainstream del pop; excepto en dos asuntos de suma importancia cultural: la defensa de una estética del riesgo artístico y la capacidad de generar discursos ideológicamente críticos” (Fernández Serrato, 2023: 155). La coincidencia temporal de este fenómeno en España con los cambios históricos y políticos no pudo resultar más oportuna, favoreciendo la aparición de una verdadera corriente *underground*, de la que dan cuenta múltiples estudios y testimonios, como el de Ordovás (2012: 9-17). La contradicción está servida, pues, según Fernández Serrato:

El pop underground supone, entre otras cosas, la quiebra de las diferencias entre cultura popular, cultura de masas y alta cultura y en esa misma ambigüedad o contradicción es donde estriba, a nuestro juicio, su riqueza estética y su sugerente caos ideológico, en cierto modo testimonio de la pervivencia de actitudes anarcoides en plano corazón de la industria cultural capitalista (2023: 157).

Las guitarras de Biznaga rescatan precisamente el sonido del postpunk, su rasgueo insistente, su ruido de fondo y sus sencillos *riffs*, así como las escasas apariciones del teclado,

que remiten a los primeros años 80. Por otro lado, su velocidad es heredera del punk, como lo son su discurso directo, los motivos políticos y filosóficos y el canto rasgado, a veces desgañado, sobre todo en los conciertos, donde el público espera ansioso el momento de bailar un *pogo*¹. Y, sin embargo, Biznaga no se describen a sí mismos como una banda de punk mientras en las críticas y entrevistas esta palabra no deja de aparecer. Llama la atención, además, que en un disco como este, que pretende apelar a sus coetáneos, cuanto suene de nuevo sea seguramente lo más antiguo.

En su página de Bandcamp Biznaga ha consignado solo tres *tags* o etiquetas: *agitpop*; *rock*; *Madrid*. Más allá de la precisión topográfica, útil para encontrar lo local en el océano de la plataforma, y de la mención genérica al rock, demasiado vaga para lo que suele ser habitual, llama la atención el poco conocido *agitpop*, sin apenas precedentes en castellano y escasos resultados en la búsqueda. Sin embargo, la etiqueta proporciona una información muy precisa, pues es un juego de palabras con la “*agitprop*”, esto es, la propaganda prorrevolucionaria del socialismo, que ya dio nombre a un excelente grupo estadounidense de los 80. Hay en ella, pues, una referencia a cierto sonido (postpunk o *pre-grunge*, sería difícil de determinar) pero sobre todo a cierta temática e intención política que conectan con la crítica ideológica identificada en la cultura alternativa y lo *underground*, pues en su propia web declaran su afán de “perfeccionar una suerte de canción protesta contemporánea”.

Todos estos rasgos no forman parte, de ninguna manera, de un discurso musical en boga ni mayoritario. Pensemos, por ejemplo, en lo alejado que está el concepto de “canción protesta” de cualquier propuesta pop. ¿Por qué entonces la banda se empeña en explorar estilos anticuados, cuando no obsoletos (al menos en términos *mainstream*), para su discurso marcadamente actual? El pop es estéticamente conservador, tanto en lo musical como en lo literario (de ahí que cierta parte del público se incline por géneros y estilos que huyan de lo cursi sin poder librarse del todo). Entonces, ¿qué significa ir en contra de la tendencia mayoritaria?

La respuesta tiene que ver con una cuestión estética y, al mismo tiempo, ética. Biznaga intenta, por un lado, desarrollar una música alternativa, *underground* según el sentido antes descrito (mezcla de cultura popular, de masas y alta cultura), honesta y auténtica en cuanto hecha completamente por ellos mismos, opuesta ideológicamente a los éxitos de la industria cultural y, finalmente, difundida dentro de un circuito alternativo. Sus miembros entienden las canciones como una obra colectiva, reconociendo a todos como autores por igual y sin dar una mínima indicación en los discos sobre este aspecto, llegando al culmen de lo que se ha considerado la “autoría borrosa” de las canciones de rock (Byrne, 2021: 199). Por eso la herencia punk y postpunk de su discurso son, de alguna manera, tanto una apropiación de cuanto esos estilos pueden aportar a su discurso (puesta en escena, instrumentación, tempo...) como un “riesgo artístico” entendido como resistencia, huida de lo comercial, la asunción por parte de la banda de la posibilidad de desarrollar un discurso original sobre estructuras marginales en la actualidad, condenadas al ostracismo.

¹ El *pogo* es el baile desaforado típicamente punk, que procura crear un caos de movimientos del público en la pista, con saltos y choques entre ellos.

Como consecuencia, y a pesar de que se trata de una banda cada vez más consolidada, su éxito es bastante relativo en comparación con los artistas que copan el mercado. Por un lado llenan en sus giras y conciertos y han cruzado el charco en varias ocasiones para tocar en América pero, por otro, publican en sellos independientes muy pequeños (Holy Cuervo, Slovenly Records y Montgrí) y apenas cuentan con 14 000 seguidores en Instagram, 3 200 en X, 2 000 en Youtube y 31 000 oyentes mensuales en Spotify, donde las canciones de este álbum han alcanzado una media de 300 000 reproducciones, el doble para el hit “Domingo especialmente triste”² y más de un millón de su canción más conocida, “Una ciudad cualquiera”, de 2017. No deja de ser una banda que participa en algunos festivales pero que se mueve, sobre todo, en salas pequeñas, donde son los propios miembros del grupo quienes se encargan de vender las camisetas de la gira.

Lo cual lleva a una primera y necesaria conclusión: Biznaga hace música popular, su sonido es un pop que busca el estribillo pegadizo y la melodía sencilla, efectiva, pero su discurso se aleja voluntariamente de la tendencia mayoritaria en la composición, los arreglos, la puesta en escena, la promoción y la distribución. De ahí su raigambre punk y sus modelos, entre otros el de Ilegales, el único grupo al que citan en su web como “la banda de rock más grande de todos los tiempos”, aunque puede que esta afirmación exagerada forme parte de su sentido del humor.

¿De qué hablamos cuando no hablamos de amor?

El siguiente paso será, pues, analizar el contenido de su último disco, una vez conocidos el origen de su discurso generacional y sus particularidades estilísticas. Como consecuencia de este propósito de la banda, la palabra amor brilla por su ausencia en *Bremen no existe*, limitándose a los dos primeros versos, ya citados, en los que es sustituido por el “espanto” y al estribillo metapoético e irónico de “Contra mi generación”, mensaje dirigido a cuantos comparten su mismo presente incierto y que condensa la dureza de la crítica con un escepticismo sereno³:

Lo que no pudimos hacer
Aún es posible tal vez,
Un beso frustrado
Y esta canción de amor
Contra todxs, contra mi generación.

Pero no se trata solo de una palabra o un concepto. Lo sentimental, materia ineludible del pop (Frith, 2006: 141), queda al margen de estas diez canciones como ya lo hizo en discos anteriores de la banda⁴. Lo que interesa a Biznaga no son las relaciones de pareja sino la exploración de otros sentimientos y emociones que consideran más determinantes

². Probablemente esta diferencia se deba a la participación de Isabel Cea, cantante y bajista de Triángulo de amor bizarro, banda que dobla a Biznaga en oyentes mensuales.

³. En las citas de los versos de las canciones mantengo la tipografía del libreto original. Si bien al cantar la banda opta por utilizar el masculino genérico, en el libreto aparece una ‘x’ sustituyendo al morfema de género.

⁴. Hay precedentes en otras bandas, por supuesto. Entre las más veteranas figurarían Ilegales o Siniestro Total, que trata el amor siempre desde un punto de vista irónico e incluso paródico.

para la construcción de su identidad como generación: la soledad, el fracaso, la provisionalidad o precariedad, la desilusión. Se trata, desde luego, de una elección consciente de los materiales con los que trabajar que cohesiona el disco y le proporciona un sentido más allá del alcanzado por cada canción. Así, este se convierte de alguna manera en un catálogo de decepciones que refleja la consciencia de la situación, un escepticismo que permite bailar con la incertidumbre. El paro o el trabajo precario, el activismo político, la reciente pandemia o el ocio nocturno se van constituyendo, canción a canción, en un retrato complejo de los “treinta y tantos” en el que, efectivamente, el amor no es relevante.

Es un método que la banda ya había practicado en su disco anterior, *Gran pantalla*, en el que había restringido las canciones a un solo tema: la influencia de la tecnología en nuestras vidas, por lo que aquel se llenó de buscadores, algoritmos, aplicaciones, no lugares, etc. De hecho, la crítica ha llegado a considerarlo “conceptual” por la similitud entre los cortes y el uso de pequeños *tracks* como introducción, transición y despedida del disco. Sin embargo, en *Bremen no existe* el ejercicio es otro y la vinculación temática de las canciones no asimila unas a las otras, que procuran distinguirse y muestran orgullosas sus estribillos, funcionando perfectamente como piezas independientes, tanto que han llegado a parecer una colección de *hits*:

Es difícil pensar que temas como ‘Contra Mi Generación’, ‘Domingo Especialmente Triste’, o ‘Madrid Nos Pertenece’ no vayan a ser adoptados como himnos por todos aquellos que ya no aspiran a vivir mejor que sus padres, sino simplemente a sobrevivir en un entorno cada vez más hostil por culpa del mal llamado liberalismo (Meya, 2022).

Cuando medio disco está conformado por canciones que funcionarían muy bien como *single* por su contundencia, su melodía pegadiza y su colección de lemas a cual más acertado se entiende que la restricción temática no ha pasado a uniformar el estilo, sino que ha servido para abrir las canciones a una exploración creativa, encontrando cada una su propia manera de contribuir al retrato. Así, estas canciones van calando la realidad de la generación ‘Y’ o milénica, quienes apenas eran mayores de edad el 15 de mayo de 2011 y ahora se encuentran en una situación decepcionante. Ofrecen su descripción en la canción citada anteriormente, “Contra mi generación”, dedicada “a toda esa gente”, verso con que arrancan las estrofas, utilizando el paralelismo para referirse a las situaciones comunes de quienes tienen su misma edad: plantearse tener hijos, mudarse al suburbio, la salud mental y, sobre todo, el incómodo lugar entre las expectativas de lo que iba a ser su futuro y la realidad actual, como sintetizan los versos: “y la atrapada / en el ascensor social” o “la precarizada / y la aspiracional”, dando muestras de la habilidad para introducir en las canciones la terminología propia de la política y los medios de comunicación y debilitando su cliché al utilizarlo en un contexto no esperado y evidenciar lo absurdo de su fundamento.

Teniendo en cuenta este propósito, Biznaga ha trabajado las letras introduciendo una serie de motivos que se repiten a lo largo del disco, procurando un equilibrio entre unidad y variedad. Así ocurre con sus temas principales:

CANCIÓN TEMA	POLÍTICA	TRABAJO / PRECARIEDAD	SOLEDAD / EMOCIONES
1	La euforia es el disfraz de la [desafección.	Ahora que el futuro está cancelado, que lo que no es un éxito, es [fracaso.	
2	La paz es para lxs muertxs, la cal y [el olvido.	Seis meses de curro y seis de [subsidio Digitales chicxs aceleradxs para el [domingo, Pobres con fibra + móvil + fijo.	Los bolsillos rotos por el peso del [vacío; Y en los ojos, brillo pálido de [antidepresivos. En el parque, con la pena del siglo.
3	El castillo hinchable De la marca España Hace tiempo pierde aire Aún nos dura la resaca. Y últimamente pienso En las reconversiones, Los relatos oficiales Y los efectos especiales.		
4	Están pasando cosas en la calle. De Hortaleza a Carabanchel Algunxs saben cómo organizarse. Pintadas en una pared.		Yo quiero ver Madrid arder. Tal vez así consiga emocionarme. Hartos de la mierda que ven, Así les luce el pelo a lxs chavalxs.
5	¿Dónde estabas tú hace 10 años? Sin futuro en Sol o en otra plaza Viviendo en libertad bajo fianza.	Siempre escuchando a Los [Claveles de la puerta del Wurlí a la del [SEPE.	Desertorxs del presente, hay ganas [de gritar. El asco ya es un rasgo generacional. Juventudes comatosas, juventudes abolladas.
6		La precarizada y la aspiracional	
7			Corazón cazador de la juventud sin [sueño. Somos fuegos fatuos en la [oscuridad. Perdidxs en las periferias de [ningún lugar, ni NADIE, NUNCA, NADA, NO [nos recordarán.
8	En las democracias más avanzadas si no te matan es para que les debas [la vida. Por cada amenaza, una promesa: abrir un negocio en la miseria de [los demás		
9	Discuten la última polémica en Twitter, controlan de todos los "ismos" más "posmos"		
10	Cada lucha que se pierde o que se [gana		Una posibilidad y a la vez su [frustración, La fuerza, la energía que no [desapareció.

Tabla 1: Temática de las canciones. Elaboración propia.

Como puede comprobarse el grupo ha construido así un verdadero entramado de alusiones en el que resulta importante la visión de conjunto y no solo la de una canción aislada, pues quedaría incompleta la visión generacional que precisamente el disco, como proyecto artístico, pretende abordar. Esta manera de componer debe destacarse también como una decisión de relevancia dentro del circuito de publicación, promoción y distribución de la música popular, puesto que la tendencia actual implica la búsqueda de éxitos sueltos que desborden las redes y se hagan virales sin necesidad de formar parte de un proyecto más amplio, como se puede ver con la serie de publicaciones de Bizarrap⁵. En este sentido, la música de Biznaga nada a contracorriente, en buena parte por un circuito alternativo y con espíritu de resistencia a las tendencias y estilos mayoritarios, como ya se ha indicado más arriba.

Pero Biznaga también ha tomado importantes decisiones no solo temáticas sino estructurales en cuanto al texto, como el uso de la segunda persona del singular y la primera del plural. “Tenemos” es el primer verbo del disco, pero los enunciados en 1ª persona del plural se repiten en todas las canciones (incluido el estribillo ya citado de “Contra mi generación”) excepto tres: “Domingo especialmente triste”, que se comentará más adelante, “Filósofos intempestivos”, la única narración heterodiegética en tercera persona, y “Una historia de fantasmas”, si bien en esta última también aparece el pronombre ‘nosotros’. En este sentido queda clara la intención no solo de incluir al público de la grabación o del concierto, de propiciar su identificación y su catarsis, sino de convertirse en su voz, prestándole los enunciados que: a) saquen a la luz sus inquietudes; b) lo conviertan en parte de un colectivo. Es así como Biznaga llama primero a la consciencia y luego a la acción en un proceso en el que de forma generosa e inteligente siempre se incluyen a sí mismos en las críticas y no descargan la responsabilidad en otras generaciones o colectivos. Algunos ejemplos del uso de este ‘nosotros’ serían: “adalides de la nada / somos tú y yo”, referido al fracaso, años después, del 15M; “brillamos como el sol, y alrededor: / los problemas, los problemas”, primer estribillo del disco, que alude en “Líneas de sombra” al paso definitivo hacia la madurez; y, por supuesto, el estribillo más simple y rabioso del disco, en un único verso, que reivindica el derecho a no ser excluido de tu propia ciudad, “Madrid nos pertenece a ti y a mí”. Finalmente, hay un ‘nosotros’ más amplio, que abarca a toda la sociedad, cuando en “Todas las pandemias de mañana” canta:

Nosotrxs somos el puto virus,
Nosotrxs somos el puto cáncer.
Somos el bicho que hay que erradicar.

Para la banda, queda claro, la responsabilidad siempre es nuestra, la desgracia es siempre propiciada por uno mismo y el desastre, consecuencia de las decisiones tomadas. No obstante, la identificación con el público también se produce, aunque más sutilmente, con el uso poético de la segunda persona del singular, presente en el estribillo de “Domingo especialmente triste”, cuya métrica, melodía, arreglos y voz (la única voz femenina del disco) contrastan con la de las estrofas, y en dos versos anteriores:

⁵ El artista argentino ha triunfado en la industria musical sin publicar un disco, sino canciones sueltas en plataformas de vídeo y *streaming* conocidas como BZRP Music Sessions.

En el fondo, no eres más que el cadáver de un niñx
que, a veces, despierta en un cuerpo distinto.
Sales de casa. Nadie en la calle.
Solo palomas y tú.
Vuelves a casa. Nadie en la calle.
Solo palomas y tú.
Solo palomas y cucarachas.
Ratas y ratas y tú.

Así, un narrador que ha empezado cada estrofa con las palabras de un personaje no identificado (“‘No se puede ser joven sin estar en conflicto’ / Dijo y encendió un cigarrillo”) en un arranque brusco y sorprendente reorienta su discurso al oyente, implicándolo definitivamente. Se trata de una maniobra inesperada que convierte esta en una de las canciones más estéticamente rompedoras del disco y, tal vez también por eso, la más exitosa. Pero la estrategia se repite en varios cortes:

Dime, ¿el futuro era esto? (“Espíritu del ‘92”)
No digas más ‘joder, no sé’ (“Madrid nos pertenece”)
¿Dónde estabas tú hace 10 años? (“Cómo escribimos adalides de la nada”)

Así es como se llega a la última canción, cuyo título, “Una historia de fantasmas”, juega a confundir al público con la referencia a una entidad misteriosa a la que se alude solo con pronombres: ‘algo’, ‘aquello’, ‘eso’. Y entonces vuelve a ocurrir, la canción se transforma totalmente, entra un impactante recitado y aparece de nuevo el ‘tú’ que contiene el lema del disco (impreso sobre el CD, el vinilo y la caja) y de este artículo: “tu memoria ha bloqueado el recuerdo de un trauma llamado futuro”. Es este el verso que contiene la interpretación más completa de la situación generacional, herida por la imposibilidad de corresponder a las expectativas creadas en su adolescencia, una situación paradójica en el tiempo que solo puede expresar el barroquismo de otro verso: “el presente es un continuo sampleado, remixes de un pasado recurrente y un futuro postergado”. ¿Cabe una expresión más conceptista y que recurra, al mismo tiempo, a la propia música y las técnicas de DJ como metáfora y a la rima interna del rap? Y, sin embargo, de la metáfora musical la canción salta a la melodía más alegre y juguetona del disco para terminar con un estribillo demoledor para ese ‘tú’ que somos todos:

Crees que has terminado
con el pasado
y el pasado no ha acabado
contigo aún.

Caramelos envenenados

Emerge así, de esta manera paradójica, de entre toda la autocrítica un escepticismo vitalista, expresado sobre todo por el ritmo de fiesta, un uso de la distorsión menos oscuro que en discos anteriores y las melodías que, sobre todo en los estribillos, resumen el objetivo de la banda: encontrar la rara belleza que surge en medio del desastre,

sencilla pero alentadora. Biznaga escapa así del nihilismo propio del punk. Aunque parezca mentira, cantar un estribillo tan pegadizo como este último puede servir como experiencia catártica para expulsar lo terrible de su verdad. El veneno de la toma de consciencia, del reconocimiento de la realidad aparece inyectado en caramelos que se diluyen en poco más de dos minutos.

Además de este contraste, en *Bremen no existe* el discurso directo típico del punk se mezcla con ciertos usos estilísticos que de alguna manera indagan de manera más sutil o sofisticada en los mismos temas y motivos. Así ocurre con las citas y referencias culturales, que trufan el disco generando complicidad en el público. Sin ser abusivas, se desarrollan a lo largo de todas las canciones, como puede verse aquí:

CANCIÓN	REFERENCIA	CITA	AUTOR
1	<i>La línea de sombra</i>	“Hay otras líneas de sombra que sin querer cruzamos ayer”	Joseph Conrad
	Tik Tok	“Y dura lo que dura un vídeo de Tik Tok”.	
2	<i>Twin Peaks</i>	“Fuego camina contigo”	David Lynch
3	Graffiti anónimo	“EMOSIDO ENGAÑADO”	
4	<i>Tiempos nuevos, tiempos salvajes</i>	“Vienen tiempos nuevos y salvajes”	Ilegales
5	Juventud Sin Futuro. 15M	“Sin futuro en Sol”	
6	Google Maps	“La que se pierde hasta con Google Maps”.	
7	<i>Oda a un ruiseñor</i>	“Ahora, más que nunca, morir parece dulce Aquí, donde crecen los jóvenes como espectros”	John Keats
	<i>Viaje al fin de la noche</i>	“Vamos al fin de la noche otra noche más”.	Louis Ferdinand Céline
	<i>El club de lucha</i>	“Los clubs de la lucha”	Chuck Palanhiuk
	Proyecto Nadie Nunca Nada No	“Ni NADIE, NUNCA, NADA, NO nos recordarán”	
8	Declaración institucional 14/3/2020	“Estado de alarma”, dijo el Presidente.	
9	Varios filósofos	Como dijo Derrida, como dijo Foucault: «llama al camello», «manda ubicación». “Invocarán a Carlos Marx, con la cara de Harpo”.	
	C. Tangana	“C. Tangana de fondo: latas y gramos de farla”.	
10	<i>El rayo que no cesa</i>	“Un rayo que no cesa”.	Miguel Hernández

Tabla 2: Referencias culturales de las canciones. Elaboración propia.

Este catálogo da fe de la amplitud de miras de la banda, capaz de combinar referencias populares, carne de meme o de chascarrillo, con otras bastante cultas, la mayoría lite-

rarías. Esta técnica resulta un ejemplo magnífico de lo que se ha denominado *underground*, pues no solo sirve para combinar alta, media y baja cultura sino también niveles y registros del lenguaje, desde el cultismo de la cita de Keats al coloquialismo de “ciao”, al “joder, ¡qué gran metáfora!”, la repetición de “puto” o las palabras de jerga: “pirarse”, “curro”, “litro”, “pedo”, “farla”, “camello”, en todo caso no tan numerosas como sería esperable en un disco de música popular dirigido precisamente a la juventud con la que se identifica. Se trata, de todas formas, de un recurso bastante común en la estética punk y en el rock en general, como ocurre con bandas tan diferentes como Siniestro Total, Extremoduro, La M.O.D.A. y muchas más.

Lo mismo ocurre con ciertas imágenes y figuras retóricas, que pueden llamar la atención por su sofisticación en medio de la vorágine de las críticas a la juventud y del ritmo frenético, pero que varían el discurso y lo dotan de una mayor capacidad de sorpresa y sugerencia con respecto al público. Algunos ejemplos serían los siguientes:

CANCIÓN	FIGURAS RETÓRICAS	CITA
1	Metáfora	La euforia es el disfraz de la desafección y dura lo que dura un vídeo de Tik Tok.
	Comparación	Brillamos como el sol, y alrededor: los problemas, los problemas.
2	Paradoja Adjetivación Personificación	Los bolsillos rotos por el peso del vacío; Y en los ojos, brillo pálido de antidepresivos.
3	Metáfora	El castillo hinchable De la marca España
	Personificación	Aquella flecha trucada Aún nos tiene atravesadxs
4	Antítesis	Mira qué fantasía, qué desastre.
5	Metáfora	Viviendo en libertad bajo fianza. Héroes de un tiempo acelerado. Barrios calientes, noches en blanco.
	Anáfora	Juventudes comatosas, juventudes abolladas.
6	Paralelismo	A toda esa gente que duerme poco y mal, La precarizada y la aspiracional, A quien sube los índices de natalidad, Nacerán más idiotas ¿no hay suficientes ya?
7	Reduplicación	Buscamos otra ciudad bajo esta ciudad
8	Antítesis	En las democracias más avanzadas si no te matan es para que les debas la vida.
9	Anáfora	Citando a tal, citando a cual, se citan a sí mismxs.
10	Asíndeton Rima interna	Hay un signo mudo en el lenguaje, un retardo en el retorno del mensaje, un leve asincronismo del sonido y de la imagen. En esencia, es la conciencia de una ausencia y su potencia, un instante que permite la ruptura con la inercia.

Tabla 3: Figuras retóricas destacadas en las canciones. Elaboración propia.

La métrica, por su parte, se desarrolla según lo habitual en la música popular, sin pre-determinar el acompañamiento musical, sino adaptándose a él, de ahí la frecuencia de la irregularidad de los versos, pues en las estrofas tienen la misma función los versos de cinco a siete sílabas o de nueve a once. Lo que sí se hace notar es la estructura de ciertas estrofas, esquema reconocible a pesar de esas irregularidades, ya que en varias ocasiones se recurre al serventesio o la cuarteta (en los cortes 3, 4, 6, 9), el pareado (1, 5), el terceto (7), la sextilla (8) y otras combinaciones más originales, como los largos versos con rima interna del recitado del corte 10 o la estrofa monorrima del 2 y el 8 e incluso versos libres, como en el estribillo del 2 y el 3 y una estrofa del 8. Biznaga sabe sacar partido, por medio de esta variedad, a los diferentes momentos del disco y de cada canción, alternando versos que saturan el compás y obligan a cantar con rapidez con otros que permiten mayor juego melódico, puesto que permiten alargar sus sílabas. Así sucede, por ejemplo, en la segunda canción del disco, "Domingo especialmente triste", ya comentada, ejemplo perfecto de este dominio de la composición y de cómo las diferentes soluciones métricas pueden ayudar a dar profundidad a la canción.

Al fondo, alegría

¿Puede haber la alegría en un proyecto tan demoledor, en el que el retrato de los protagonistas muestra todas sus vergüenzas y complejos? Todo lo analizado anteriormente empuja a pensar que no y, sin embargo, algunas canciones parecen celebrar esta condición o, cuando menos, animar a cantar la desgracia, bailar y divertirse. La misma conclusión puede extraerse asistiendo a uno de los conciertos de la banda, que derrocha energía y anima la fiesta mientras golpea con su discurso radical. Puede resultar paradójico, pero precisamente este es el efecto que se consigue al final del disco.

Aunque no es predominante, en algunos casos, además, la ironía menos ácida recurre al humor. Sucede en algunos versos de "Espíritu del '92" o de "Contra mi generación", pero sobre todo en "Filósofos intempestivos", una crítica a la "filosofía de salón". En este caso, no solo el sentido paródico sino hasta la propia métrica contribuyen a destacar la situación ridícula y risible de quien pretende dar lecciones morales cuando no viene a cuento. Se añade a este sentido del humor la creación de un estribillo especialmente divertido que sigue la estela de otros, precisamente el de "Espíritu del '92" y "Todas las pandemias de mañana", en forma de cuarteta asonante e irregular:

La filosofía
en el salón
es intempestiva
a partir de las 2:00.

No obstante, esta alegría latente y este espíritu celebrativo culminan, como todas las temáticas del disco, en un último corte que sirve de síntesis y de epílogo. Se trata, como ya se ha dicho, de una canción compleja, que arranca sin preámbulo, directamente con voz y guitarra sobre un solo acorde, más sobria que las anteriores y en un tempo más lento. Sin embargo, el tono misterioso y apesadumbrado cambia en una segunda parte recitada, donde todo se acelera y se muestra una salida:

Hay un viejo mundo nuevo que aún late en unos cuantos corazones,
un rayo que no cesa, una luz que no se apaga,
latente en cada golpe, cada abrazo, cada lucha que se pierde o que se gana.

Ese “aún” y esa “luz” ofrecen al mismo tiempo la razón de una esperanza y una resistencia que, para Biznaga, son lo mismo. De ahí la cita de Miguel Hernández, tan significativa en cuanto ejemplo de esa “lucha” sin recompensa pero moralmente irrenunciable. Son las únicas palabras que conducen a una salida digna para esta “generación perdida” y lo hacen al final de este recitado sorprendente e inesperado, tanto para el ritmo como para el género y el estilo de las canciones. Hay, pues, siempre algo más allá de lo aparente. El desencanto es ineludible, pero no un callejón sin salida.

En conclusión, Biznaga ha logrado armar en *Bremen no existe* un claro ejemplo de cómo la música popular puede contribuir a la crítica de la realidad utilizando de manera efectiva e inteligente cuantos procedimientos ponen a su disposición la música y la literatura. Ambas artes, aunadas en la canción, ofrecen un potencial insuperable y una capacidad de significación enorme. Biznaga ha aprovechado los recursos del pop, el rock y el punk para componer, editar y publicar un álbum espléndido y original, capaz de sacudir a una audiencia que nunca habrá escuchado nada semejante.

Referencias bibliográficas

- BIZNAGA (2022). *Bremen no existe* [Grabación musical]. Montgrí.
- BYRNE, David (2021). *Cómo funciona la música*. Barcelona: Penguin Random House.
- CHÁVARRI, Jaime (1976). *El desencanto* [Película documental]. Producida por Elías Querejeta.
- DELGADO, Cruz (1989). *Los trotamúsicos* [Serie de animación para televisión]. Producida por RTVE.
- FERNÁNDEZ SERRATO, Juan Carlos (2023). *Hacia una teoría del pop*. Madrid: Cátedra.
- FRITH, Simon (2006). La música pop. En FRITH, Simon; STRAW, Will; y STREET, John (eds.). *La otra historia del rock* (135-154). Barcelona: Robinbook.
- GIOIA, Ted (2020). *La música. Una historia subversiva*. Madrid: Turner.
- GROSSBERG, Lawrence (1996). Is there Rock after Punk?. En FRITH, Simon; y GOODWIN, Andrew (eds.). *On record. Rock, Pop and the written word* (111-123). London: Routledge.
- MEYA, Jordi (2022). Biznaga. Bremen no existe. *Rockzone*, 22/4/22. Disponible en <https://www.rockzonemag.com/biznaga-bremen-no-existe-critica-nuevo-disco/>
- NEGUS, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- ORDOVÁS, Jesús (2013). *Viva el pop*. Barcelona: Lunwerg.
- PEÑA, J.C. (2022). Bremen no existe. *Mondosonoro*, 22/4/22. Disponible en <https://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/biznaga-bremen-no-existe/>
- TAGG, Philip (1982). Analyzing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, (2), 37-65.

GENERICIDAD Y COGNICIÓN: LOS LÍMITES DE LA CRÍTICA DE CIENCIA FICCIÓN ARGENTINA¹

GENERICITY AND COGNITION: LIMITS IN ARGENTINIAN SCIENCE FICTION CRITICISM

NICOLÁS GARCÍA

Universidad Nacional del Sur, Argentina

gnicolas.88@gmail.com

 0000-0001-6158-3631

Recibido: 18/03/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

El siguiente trabajo se abocará a la reconstrucción de ciertos lugares comunes de la crítica literaria acerca de la ciencia ficción argentina de las últimas décadas. Estos son, en concreto, el agotamiento de la pulsión cognoscitiva y, como desprendimiento de este último, la crisis de la genericidad. Estas dos hipótesis convertidas, por efecto del hábito crítico, en una suerte de teoría de la ciencia ficción latinoamericana, merecen ser confrontadas con el estado de la literatura anticipatoria escrita en Argentina actualmente. Proponemos, para esto, un estudio de índole meta-crítico, que organice las lecturas más destacadas en torno a la problemática genérica con miras a establecer una controversia.

Palabras clave: genericidad, ciencia ficción argentina, cognición

Abstract

The following work will focus on the reconstruction of certain commonplaces of literary criticism about Argentinian science fiction in recent years. Specifically, the exhaustion of the cognitive impulse and, because of this crisis of genericity. These two hypotheses, that are turned into a kind of theory of Latin American science fiction because of the effect of a critical habit, deserve to be confronted with the state of anticipatory literature written in Argentina nowadays. For this purpose, we propose a meta-critical study that organizes the most outstanding readings about the generic problem with the purpose of establishing a controversy.

Keywords: Genericity, Argentinian Science Fiction, Cognition

Introducción. Acerca de la supuesta crisis de la genericidad

En las últimas dos décadas ha habido un incremento notorio de la literatura de ciencia ficción publicada en Argentina. Como correlato de este fenómeno, también han aumentado los estudios críticos dedicados a esta. Una zona de la crítica ha abordado la presencia de la ficción de anticipación en la literatura argentina reciente a partir de la

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, "MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea", proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.

idea de debilitamiento del componente científico constitutivo del género. Críticos como Steimberg (2012), de Rosso (2012), Quintana (2012) y Castagnet (2015) asocian la presencia de la ciencia ficción,² en la literatura argentina y latinoamericana contemporánea, circunscripta exclusivamente a la forma “débil” de la “evocación” (de Rosso 2012: 318). La cita o inclusión de motivos cienciaficcional sería correlativa a la predilección por “estructuras flexibles” (Cano, 2017), en cuanto marcas distintivas de la modalidad hispanoamericana. Tanto el abandono del examen de la causalidad histórica del *novum* ficcional (Steimberg, 2012, 2021) como la transformación del saber en información o contraseña (de Rosso, 2012) serían síntomas actuales del deterioro de la racionalidad científica del género.

Sin embargo, un consenso semejante, en el campo literario, está dado por quienes rastrean desde los orígenes de la ficción anticipatoria latinoamericana una particularidad en cuanto a la heterogeneidad de su composición formal y de su marco cognoscitivo. Un grupo importante de críticos coincide en describir como histórica la tendencia de la literatura de anticipación latinoamericana a favorecer la hibridez tanto narrativa como epistemológica (Cano, 2006 y 2017; Gasparini, 2010; Martínez, 2010 y 2019; Kurlat Ares, 2012; Haywood Ferreira, 2011 y Page, 2021). La dificultad de la crítica para fijar unánimemente los límites genéricos de la CF latinoamericana sería producto tanto de su contaminación con la literatura fantástica como de la hegemonía histórica en América Latina del realismo mágico (Kurlat Ares, 2012 y Maguire, 2021). El abandono paulatino del científicismo por parte de la tradición anglosajona hegemónica, a partir de los años cincuenta, coincidiría con ciertas características definitorias de la variante fantástica del género que desde los comienzos se habría cultivado en el ámbito latinoamericano. La escasa presencia del elemento tecnológico y el cruce de la cognición científica hegemónica con disciplinas no legitimadas en el campo del conocimiento probarían la confluencia de un devenir epistemológico común. El relato de anticipación vernáculo se destacaría por la tendencia a la combinación de “la ciencia canónica con otras vías de conocimiento de carácter esotérico” (Cano, 2006: 21). En cuanto a la “tradición protogenérica nacional” (Martínez, 2010), la tendencia a nutrirse de paradigmas científicos no hegemónicos la homologaría con la heterodoxia de la producción latinoamericana del género. En la narrativa del período 1860-1930, en el cual escriben Holmberg y Lugones, “no se consideraba a las ciencias ocultas y la ciencia oficial como saberes enfrentados”, expone Abraham (2017: 298). En esta misma línea de pensamiento, Gasparini (2010) destaca la combinatoria del discurso científico acreditado y el pseudocientífico con elementos irracionales como el procedimiento ejemplar de la ficción científica vernácula, que halla en Holmberg su punto de partida. Por lo tanto, al tratarse de una subespecie marcada desde el principio por la mezcla, el diagnóstico de la degradación o debilitamiento de su garantía científica quedaría remitido a la impureza del origen.

La opinión de la nueva crítica acerca de aquello establecido por los teóricos clásicos de la CF es la que importa y exige ser revisada. Un argumento sobresale entre otros. Es aquel que dictamina que la suspensión de la identidad genérica en los relatos del presente se daría como consecuencia del retroceso de los saberes científico-antropológicos que sostenían el impulso de conocimiento de la CF canónica (de Rosso, 2012).

² En adelante CF.

Sostenemos, disintiendo con este autor, que, de cumplirse tal cosa, no repercutiría sobre la totalidad de la nueva narrativa de anticipación. Lo cierto es que el impulso epistemológico, en la narrativa argentina de anticipación actual, se mantiene intacto. La racionalidad científica es el marco epistémico dominante desde el cual se procesa la modalidad de extrañamiento que ejercen algunas de las ficciones especulativas más destacadas del último tiempo.³ Por ende, es arbitrario y poco efectivo el diagnóstico acerca de la crisis de la genericidad para comprender esta literatura. A continuación, profundizaremos en estos argumentos de especial circulación en el ámbito crítico y en sus limitaciones.

Genericidad y cognición: los límites de la crítica

Si para un crítico como de Rosso (2012), en el panorama de la literatura latinoamericana, hasta la década del 2010 eran pocos los textos pertenecientes estrictamente al género de la CF, esta hipótesis exige una revisión al analizar lo sucedido en la década siguiente. La “inestabilidad constitutiva” (2012: 318) de narraciones que no terminan de asentarse en una identidad genérica plena parece ser la hipótesis que se reitera predominantemente de un crítico a otro de la CF argentina y latinoamericana contemporánea. La opción de la hibridez, estado ambivalente que comporta tanto la apropiación como la desapropiación de la norma genérica, acapara el concepto general de la crítica acerca del fenómeno estético. Ni el rastreo de sus temas ni del extrañamiento típico de la CF asegura la pertenencia a un sistema, cuanto mucho su asociación con aquel. Identificar, por tanto, “estrategias de ciencia ficción” (de Rosso, 2012: 326) no es suficiente para definir una forma, parece indicar el titubeo constante entre la acción de convocar y retractarse enseguida de la categoría productora del texto. Si el estatus de las obras afines al género es la hibridez, como casi todos acuerdan, lo cual contempla además la prescindencia del acervo científico, no tendría sentido ya preguntarse por la existencia de una dominante genérica. Es decir, se ha tornado inoperante la categoría por obra de un pluralismo categorial que vacía de toda identidad el concepto “ciencia ficción”. En el caso de Córdoba (2011), este hace extensiva la supuesta hibridez de la CF latinoamericana al esquema ideal de la literatura escrita en Latinoamérica. En sus propios términos: “En esta hibridez la CF latinoamericana revelaría su profunda afinidad con el resto de la literatura producida en América Latina” (100). Con tal criterio, cabría mejor referirnos a la literatura latinoamericana, como único objeto, y desentendernos de subespecies inespecíficas.

A diferencia de lo que suele aseverarse, el estatus de la relación entre las nuevas ficciones y el género trasciende actualmente la intertextualidad en el panorama de la CF argentina. Es decir, ya no es del orden de la referencia meramente, sino de índole más estructurante, inherente a la ley formal. No obstante, la idea más corriente en los planteos sobre la actualidad de la CF es que el intertexto literario ha sustituido al intertexto científico como garante del juego genérico que, por tal motivo, se ha independizado de la epistemología. Sin embargo, la mención a la arqueología de los motivos cristalizados de la CF que practican autores latinoamericanos, y conformarían la “biblioteca” (Córdoba,

³ La continuidad del extrañamiento cognitivo, ejemplar de la modalidad canónica del género de CF, es la hipótesis de algunas publicaciones recientes. Cfr. García 2020, 2021, 2022.

2011) de la que estos se sirven, es una paráfrasis bastante obvia de la architextualidad. En otras palabras, la inespecificidad de las ficciones científicas, en el estado actual del campo literario argentino, o lo que es lo mismo, su inestabilidad formal, es una hipótesis cada vez menos probable. La distinción que de Rosso (2012) realiza entre novelas *de* ciencia-ficción y novelas *con* ciencia-ficción, amparándose en una cita de Rodrigo Fresán (312) para afirmar que solo la última modalidad se ajusta al subgénero latinoamericano, es insostenible en el contexto de publicación de obras como las de Marcelo Cohen, Carlos Chernov o Hernán Vanoli. A diferencia del canon establecido por de Rosso en textos sucesivos, entendemos que la literatura de Fresán no es representativa del tipo de ficción científica que se escribió en Argentina del año 2012 en adelante.⁴ La hipótesis que aquí se defiende es que la intertextualidad, como estrategia alusiva al género de CF, es menos significativa de lo que se cree, si por esta se entiende un debilitamiento de la forma, a pesar de que en los relatos del período abundan referencias a los clásicos (Dick, Ballard, Gibson, Bradbury). A diferencia de esto, creemos que es la relación architextual una de tipo dominante.⁵ El argumento a favor del valor intertextual de la CF en la modalidad latinoamericana se complementa bien con la tendencia a considerar la indefinición genérica como rasgo estructural de esta. En cambio, de imponerse la architextualidad en el análisis, esto repercutiría en la necesidad de reformulación del concepto de obra plural, presupuesto fundamental de la crítica. La legibilidad genérica debe comprenderse como una decisión formal que trasciende el deseo de exhibir un saber sobre el género (de Rosso, 2012: 314), dado que remite al fundamento compositivo de estas ficciones propiamente dicho, es decir, al extrañamiento cognoscitivo que señalara categóricamente Suvin. Por lo tanto, la CF es menos el “sostén ideológico” (2012: 314), o el imaginario de estos textos, como opina la crítica, que, de manera mucho más determinante, su función.

En los argumentos de la crítica de la década pasada, se percibe cierto prurito al momento de clasificar como pertenecientes a la CF obras tales como las de Marcelo Cohen, Oliverio Coelho o Rafael Pinedo; tendencia que sólo va a revertirse en los últimos años con la publicación ejemplar de las dos historias de la CF latinoamericana a cargo de Silvia Kurlat Ares, Ezequiel de Rosso y Teresa López-Pellisa,⁶ que hacen explícita la genericidad de estos mismos textos y de otros, cuestionada anteriormente. Hasta estos dos hitos recientes, se optaba por enfatizar mayoritariamente los desacuerdos genéricos antes que las continuidades entre literaturas separadas por un marco histórico y geográfico evidente. Se llega a considerar que novelas como *Plop* de Rafael Pinedo o *Donde yo*

⁴ Coincidimos con la lectura que de Rosso (2012) hace de la novela de Fresán *El fondo del cielo*, pero no con el valor representativo que le asigna en su calidad de “objeto de muestra” del estado de la CF de este período. Para este fin, más relevantes habrían resultado las novelas del Delta Panorámico de Marcelo Cohen, en las que sí reparan otros críticos como Martínez (2019), Steimberg (2010), King (2013) y Page (2016b).

⁵ Algo habitual en el discurso de la crítica es la confusión entre estas dos modalidades de la presencia de la literatura, en cuanto componente genérico reconocible, en textos posteriores. En el caso de Córdoba (2011) claramente se yuxtaponen, en su hipótesis acerca del predominio de la intertextualidad en la CF latinoamericana, el concepto de intertexto con el más pertinente para su propio análisis, de architexto (el reservorio de motivos y procedimientos reciclables), ambos genettianos.

⁶ Nos referimos a *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (2021), editada en Nueva York, a cargo de los argentinos Ezequiel de Rosso y Silvia Kurlat Ares, y a la *Historia de la ciencia ficción latinoamericana* en dos tomos (2020 y 2021), publicada en Madrid, a cargo de Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat Ares.

no estaba de Marcelo Cohen abandonan el anhelo predictivo característico de la anticipación, por recrear un presente eterno carente de historicidad según la perspectiva intradiegetica de los relatos. Es el caso de Alejo Steimberg (2012) que somete estas novelas a un análisis deudor de la teoría de Darko Suvin para destacar el desarreglo fundamental entre el architexto y sus desviaciones. En razón de esto, elige utilizar los términos “apropiación”, “diálogo” y “adaptación” (2012: 143) con el objeto de remarcar la relación genérica problemática establecida entre estas obras argentinas del presente y los textos clásicos de la CF. El deseo de mantener el estatus de singularidad de las obras analizadas hace que las diferencias con el modelo se remarquen de manera exagerada. En su último ensayo sobre las ficciones de Marcelo Cohen, el citado investigador apunta:

The Panoramic Delta's stories are singled out by the absence of a crucial element in the classics of the genre: the idea of evolution, of change. Cohen's fiction shows us a distant future that, for Argentine readers, has essentially remained the same (2021: 217).

Sin embargo, la teoría suviniana descarta la existencia de una otredad radical,⁷ o *novum*, que difiera sustancialmente del universo de sentido de los personajes, dado que el extrañamiento espacio-temporal se mide en función de la perspectiva extradiegética. Es decir, en referencia al mundo empírico del lector se evalúa la cualidad distanciadora del *novum*, y no del punto de vista interno del relato. Al confundir estos dos planos de la referencia temporal, hace parecer “aislado”, es decir, ahistórico, el cronotopo ficcional y, por ende, también paródica la recreación del género.

Este caso demuestra cómo la crítica actual procede con cierta obstinación a la hora de desligar textos futuristas de temática post-apocalíptica, de un horizonte de comprensión genérico, con el riesgo de predicar, contra sus propios argumentos, el alejamiento de una identidad genérica improbable. ¿Cómo compatibilizar, sin bordear el absurdo, la construcción de futuros distópicos con la supresión de su carácter predictivo con miras a la advertencia? ¿Puede considerarse distópica una novela que haya desertado, como cree Steimberg, de la predicción de las consecuencias negativas originadas en comportamientos de nuestra sociedad actual? Difícilmente el imaginario cienciaficcional pueda disociarse de una función constructiva acorde, al menos en los casos que el crítico estudia.

El tabú de la genericidad no comporta grandes modificaciones en el análisis del objeto, y por ende sus repercusiones en la comprensión del fenómeno estético suelen ser menores. Antes que nada, señala una actitud teórica tendiente a usufructuar un relativismo epistémico valorado en el campo. Parece menos riesgoso decir que obras como las de Cohen “explotan imaginarios de ciencia ficción distópica” (Steimberg 2010: 245) que reconocer explícitamente la pertenencia genérica, cuando en verdad la descripción de los rasgos formales tiende a confirmar lo último. La creencia subrepticia es que el género encorseta. Cualquier recurso proveniente de la novela realista o del relato epistolar que sea convergente con el distopismo de base interrumpe la pureza del código primario (Steimberg 2010: 248) de tal forma que abre el texto a una indeterminación deseable.

⁷ Vale tanto para *Plop* de Rafael Pinedo, que analiza en 2012, como para las novelas del Delta Panorámico escritas por Marcelo Cohen (*Donde yo no estaba*, *Gongue* y *Algo más*), posteriormente leídas (2021).

Es una tarea compleja, entonces, la del crítico que busca separar el texto individual de la categoría productora, poniendo en un mismo nivel jerárquico la CF y estrategias de escritura realistas, aun reconociendo la extrapolación como procedimiento clave, asociada a una serie de tópicos marcadamente *cyberpunk*. Por ser proclive a un tipo de cognición socio-política, el contenido de la especulación proyectiva característica de Marcelo Cohen remite con claridad a la CF. En cambio, Steimberg prefiere no encuadrar un texto como *Donde yo no estaba* dentro de una identidad genérica concreta y opta por diseminar el sentido categorial en un conjunto de taxonomías que enfatizan el carácter abierto o plural de esta literatura.

Algo similar ocurre, en cuanto a la inconsistencia del planteo, en lo relativo a la *doxa* del deterioro de la racionalidad científica que sufrirían las nuevas obras de tendencia cienciaficcional. El principal crítico que ha desarrollado en detalle la hipótesis del bloqueo del impulso cognitivo en la literatura contemporánea, asociada aunque sea parcialmente al género, ha sido De Rosso (2012, 2021). Es cierto que la merma de la cienciaficcionalidad puede atribuirse a novelas como *Las islas* de Gamerro que el crítico estudia, sin embargo, poco explicaría del historicismo de Mairal, Coelho, Pinedo o Cohen. El retorno a una organización tribal, del tipo de la expuesta por *Plop*, en la que abundan los tabúes y los individuos viven sometidos a una economía de la supervivencia del más apto, no puede desligarse de cierto efecto de cognición, que Kurlat Ares no duda en llamar “antropológico” (2017: 407). Sin embargo, en los abordajes de Steimberg, así como la otredad es relativizada, del mismo modo, la pervivencia de la lógica cognitiva, en relatos que fantasean con el fin de la civilización o un cambio brusco de esta, es negada o al menos se evita su tratamiento. En consecuencia, descubrimos que el tabú —para ser fieles al “registro etnográfico” (2017: 407) del propio Pinedo— es la propia cognición. El uso que hacen del discurso científico las ficciones anticipatorias de este siglo, a los fines de verosimilizar la novedad extraña, deja de ser objeto de análisis incluso para los estudios que más afinidad demuestran tener con enfoques clásicos como el de Suvin. Esto se debe fundamentalmente a que las categorías se evocan (distanciamiento, cognición, *novum*), pero empleadas heterodoxamente, ya sea porque existe una desconfianza intuitiva, es decir pre-teórica, acerca de una identidad imposible entre textos con orígenes diversos, o porque se descrea de la vigencia de los modelos teóricos, aun citándolos. Tal vez no sea necesario transformar la teoría, a costa de volverla inconsistente en extremo, para demostrar el carácter particular de textos que, si bien responden a morales literarias disímiles, siguen haciendo ciencia ficción.

Independientemente de que percibamos como más o menos prescriptivas las teorías de Suvin o Capanna, sus parámetros no resultan en absoluto incompatibles con el estado de la CF argentina contemporánea.⁸ No se trata de una serie de reglas ideales que arbitrariamente buscan imponerse a objetos que han cambiado profundamente de naturaleza. Al contrario —y la prueba de esto son los mismos críticos que no dejan de apelar a estas aun para contradecirlas—, la extrapolación lógica y los procedimientos de

⁸ La vigencia de Suvin y su rol de autoridad epistémica en el campo discursivo es inapelable, también cuando se lo cita para desafiarlo. Lo prueba el uso preferencial que la crítica actual hace de sus definiciones y categorías analíticas. Cfr. Steimberg (2012: 129), Kurlat Ares (2017: 416), Brescia (2021: 92, 94) y tantos otros. Incluso esta actitud reverencial se replica entre los críticos revisionistas como Córdoba o Abraham.

verosimilización del *novum* futurista están más vigentes que nunca. La nueva narrativa de anticipación argentina, sin ser un “objeto estático” (De Rosso, 2017: 269) se sigue rigiendo por un impulso epistemológico tal que ningún enfoque, incluso el más ecléctico, puede desatender. Sabemos que la cientificidad de un modo enunciativo que, desde su nacimiento, fue asociado a la coherencia y la “actitud metódica” (Capanna, 2007: 46) no inspira certezas en lo referido a su permanencia en la narrativa argentina contemporánea. De la reticencia a plantear la actualidad de un horizonte cognoscitivo que oficie aún de sostén discursivo pasamos a lecturas que niegan directamente el influjo del discurso científico en esta clase de narraciones.

Esta convicción, que asociamos con De Rosso, es refrendada por Córdoba en su análisis sobre la práctica latinoamericana de CF. La estrategia consiste, en el caso de Córdoba, en contraponer la teoría del extrañamiento cognitivo, defendida por Suvin (1984) y Jameson (2009), a la del megatexto como condición ejemplar de la CF posmoderna, que proviene de Damien Broderick (2005). Esta última sería más adecuada al marco contemporáneo. Las cristalizaciones de la literatura de CF canónica serían el punto de partida de las reescrituras modernas y no el paradigma científico. El argumento es audaz. El saber sobre las leyes que gobiernan el mundo habría sido reemplazado por el saber del texto, dado que el material primario de estas ficciones sería la “biblioteca” (2005: 31), o el archivo, y por lo tanto habrían ganado un nuevo estatus de autonomía. A causa de la codificación de la maravilla científica, las nuevas obras no precisan más de la seguridad epistémica que les proveían las ciencias como garantes de la naturalidad de la anomalía. No es necesario delegar la tarea de la familiarización de la novedad extraña en un discurso parasitario cuando la textualidad genérica es autosuficiente. Lo que tenemos acá es la vieja idea de Capanna (1985) acerca del carácter esencialmente metaliterario de la CF argentina, adaptada al contexto latinoamericano. Dado que los materiales de nuestra variante continental no serían las ciencias, sino “los mitos del género” (1985: 47), es esperable la depreciación de su valor cognitivo. Este razonamiento adolece de algunos defectos fundamentales. La principal crítica que admiten planteos como el de Córdoba es que confunden verdad con efecto de verdad. El estatus cognitivo diferencial de la CF no se desprende de la trascendencia de los límites ficcionales, debido a que la revelación de las leyes de la realidad que ésta impulsa es un efecto del discurso,⁹ y no el correlato de una evidencia extratextual. Córdoba decide negar la importancia del verosímil científico en la literatura latinoamericana de CF porque entiende que su relación con el saber está enteramente mediada por la textualidad, lo cual es indiscutible, siempre y cuando incluyamos la discursividad científica y su clase particular de cognición como parte fundamental de ese textualismo.

En particular, uno se pregunta si lo que De Rosso (2012) define como la naturalización de un saber vuelto seña de identidad, y Córdoba (2011) metaforiza bajo el concepto de “archivo”, no es la condición de cualquier verosímil científico-tecnológico en la actualidad. En vez de pensar que las distintas vulgatas técnicas que, a partir de la influencia del *cyberpunk*, ofician de verosímil técnico atentan contra el impulso

⁹ No vamos a someter a discusión la existencia de leyes de la realidad ni la potencialidad de su comprensión o totalización por parte del discurso literario. Asumimos, sencillamente, que ambos son presupuestos del género.

cognoscitivo de estos relatos por degradar el saber a mera contraseña, podría considerarse este, más bien, el estado natural de la enunciación cienciaficcional. La insistencia en el bloqueo del impulso cognitivo por efecto de una supuesta conversión de aquel en enciclopedismo superficial no concuerda con las preocupaciones antropológicas de Coelho y Pinedo, ni con el sociologismo de Cohen y Vanoli, y mucho menos con la concepción darwinista de la involución social sostenida por el par Maggiori (2014)-Coelho (2015), tomando casos conocidos.¹⁰ La distinción, por consiguiente, entre saber e información es dudosa, tratándose de dos regímenes del conocimiento que a los fines del efecto de cognición que el género requiere para funcionar son idénticos. Lo que es clave, más allá del binomio categorial que postula De Rosso, es que la nueva ficción científica sigue amparándose, para crear la lógica de sus mundos posibles, en un sentido común científico, proveniente ahora, indudablemente, de las ciencias humanas. A los fines de deslindar la cualidad de la formación científica del mundo anglosajón y del latinoamericano, Pestarini (2012) enfatiza: “De las dos culturas de Snow, está claro que la dominante en la ciencia-ficción argentina en los ochenta —y también en la actual—, es el de las humanidades” (2012: 438). La estrategia autorizante del *novum* ficcional, basada en la apelación a la citación directa e indirecta del discurso científico, cada vez más vigente en la narrativa anticipatoria argentina, constituye el principal motivo para no convalidar la teoría de la ruptura epistemológica que críticos como De Rosso y Córdoba impulsan.

Conclusiones. Por una vieja (nueva) legibilidad genérica

La idea clave de la argumentación de Luis C. Cano (2006) es que la CF hispanoamericana pudo relajar la cientificidad de su modo de representación, sin que esto repercutiera en el retroceso de su interés por la “evaluación de la actividad científica” (2006: 170). Lo que queda como un interrogante abierto es si la evaluación crítica de esos procesos derivados de la modernidad técnica se fundamenta en un marco únicamente moral o, asimismo, científico. En el caso de *La invención de Morel*, todo indica que la procedencia de ese marco es filosófica. Desligar la axiología del relato de la apelación a una retórica, que puede ser o no identificable con un estilo determinado de pensamiento, no exceptúa a la narración de valerse de un sentido común crítico heredero de las ciencias sociales, como sucede en la mayor parte de las novelas argentinas contemporáneas. Cano no define esto con claridad porque su hipótesis acerca del adelgazamiento del método científico en las escrituras posteriores a los años treinta entraría en contradicción con lo que infiere, en paralelo, como la presencia cada vez más frecuente del modelo cognoscitivo de la filosofía y la sociología crítica. Prefiere, en cambio, insinuar que conviven la “aprensión hacia el desarrollo tecnológico” (2006: 189) y la orientación humanística, sin hacer de una el presupuesto de la otra.

Mucho más discordante es el punto de vista de Córdoba (2011) que, paradójicamente, podríamos definir como textualista¹¹ y a la vez sociológico. A contramano del

¹⁰ Los presupuestos de la genericidad en obras recientes de estos autores y otros afines pueden rastrearse en García 2021, 2023, 2024.

¹¹ Un textualismo entendido a la manera derridiana, postestructuralista, si se quiere: “No hay afuera del texto” (Derrida, 1986). Quizás sea una posición antirreferencial la que Córdoba esté defendiendo, en el

aspecto evaluativo y cuestionador que Cano (2006) le reconoce principalmente al género, el crítico prefiere destacar sus efectos de superficie. El megatexto cienciaficcional, compuesto de tropos y motivos reificados hasta la automatización, es la única referencia que admite esta narrativa metaliteraria, aceptable en términos exclusivamente estéticos (Córdoba, 2011: 80), concluye. Si bien uno puede coincidir en que la ciencia y la tecnología son patrones codificados de la comunicación que entabla el género con los lectores, esto no va en detrimento de la pretensión humanista de interpretar el mundo con miras al desocultamiento de sus lógicas. Esto último queda refrendado por el diagnóstico que hace el propio Córdoba de la “actitud satírica” (2011: 111) en las novelas de Cohen. La crítica a las estructuras socio-económicas, desde una posición que el autor asocia a la izquierda anticapitalista, es posible gracias al marxismo gramsciano por su condición de marco cognoscitivo dirigido al estudio de la alienación en sociedades tardocapitalistas del futuro cercano, si tomamos por válida su propia descripción. Posiblemente no reconozca el marxismo como una ciencia.¹² Quizás lo considere una escritura más entre otras escrituras integradas al archivo. Sin embargo, la axiología distópica, visible en la crítica a las condiciones de vida en el capitalismo futuro, se basa evidentemente —si nos guiamos por lo que Córdoba dice— en un verosímil crítico de tipo sociológico. Podríamos discutir si esas teorías son evocadas por los mismos textos, si son un lenguaje que participa explícitamente de la enunciación (intertexto), o un instrumento de la reflexión que emplea el crítico sin una correspondencia directa con la literatura de Cohen. Pero el hecho de servirse de un metalenguaje teórico para explicar el efecto distanciador que provoca la distopía es una muestra de que no es tan sencillo dar por muerta la cognición en esta variedad narrativa.

Situándonos voluntariamente en una posición marginal entonces, como la llama Córdoba (2011: 98), decidimos creer que la especulación científica, contra todo pronóstico de su desaparición, sigue siendo el motor del género. Se equivocan quienes opinan que la architextualidad se basta a sí misma, independientemente de un código autorizante de tipo extraestético, que incita aún a la familiaridad y al sentido. O fingimos que la ciencia ya no es importante y toda especulación ficcional sobre nuestro presente futuro se realiza de espaldas a cualquier teoría, es decir, por la autosuficiencia misma de la biblioteca, o asumimos que la ambición de conocimiento perdura en las obras contemporáneas, como un efecto del discurso —si se quiere— del cual los textos no terminan de renegar, aun los más autocríticos o autónomos. La posición irónica, característica de la enunciación satirizante de autores como Oloixarac (2015) y Vanoli (2015, 2017) precisa de la estabilidad que le otorga una instancia a resguardo de la “biblioteca”. El sociologismo, el humanismo crítico y el biologismo son discursos que, ocasionalmente, forman una malla de contención sobre el lenguaje y los motivos específicos de la anticipación,

sentido de una apología de la autonomía literaria, aunque tendría poco sentido tratándose de un género satírico como la CF.

¹² Desde el punto de vista de Page (2016a), el materialismo marxista de Oesterheld es equivalente a una perspectiva científica para el género de CF. La prueba de esto es que iguala marxismo a darwinismo, ambos como casos de pensamiento materialista que estructura la visión política de los textos de Holmberg y Oesterheld. El dominio del materialismo en la CF Argentina (cfr. 115), a criterio de Page, podría ser una prueba de la pervivencia de la cognición científica, aunque no lo exprese estrictamente en esos términos.

poco permeable a la presunta dispersión del sentido motivada por el archivo, que sería decisiva de la actitud saliente de los nuevos narradores.

Evidentemente la crítica de la racionalidad de dominio impulsada por la Escuela de Frankfurt deja sus huellas en la CF sociológica de Vanoli (2015, 2017), Bruzzone (2014), Cohen (2016) y otros contemporáneos. La clave de esto radica en que el género históricamente ha sido proclive a seguir los pasos de teorizaciones como las de Adorno y Horkheimer sobre la homogeneización cultural, o la hiperrealidad de Jean Baudrillard, y su concepción contigua sobre el poder, como señala Page (2016a: 128). Creemos que además de “seguir los pasos” o “hacerse eco” de estas teorías, de acuerdo con la terminología elegida por Page, muchas de las distopías que se escriben en la actualidad son verdaderas internalizaciones de los principios de la crítica del poder de cuño frankfurtiana. Reconstruir ese primer horizonte de expectativas que contempla la recepción de planteos análogos —por no decir subsidiarios— a las teorías de la reificación y otros flagelos, sería un paso fundamental en el camino de restituirle a la CF su dimensión epistemológica vedada.

Referencias bibliográficas

- ABRAHAM, Carlos (2017). Las literaturas de lo insólito. Una tipología. *Revista Iberoamericana*, 83(259-260), 283-304.
- BRESCIA, Pablo (2021). Great Expectations? Latin American Science Fiction and Canon (Con)figurations. En DE ROSSO, Ezequiel; & KURLAT ARES, Silvia. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (91-104). New York: Peter Lang.
- BRODERICK, Damien (2005). *Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. New York: Routledge.
- BRUZZONE, Félix (2014). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random House.
- CANO, Luis C. (2006). *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires: Corregidor.
- CANO, Luis C. (2017). Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges. *Revista Iberoamericana*, 83(259-2603), 383-400.
- CAPANNA, Pablo (1985). La ciencia-ficción y los argentinos. *Minotauro*, (10), 43-56.
- CAPANNA, Pablo (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- CASTAGNET, M. F. (2015). El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior. *Cuadernos LIRICO*, (13), 1-12.
- CHERNOV, Carlos (2017). *El sistema de las estrellas*. Buenos Aires: Interzona.
- COELHO, Oliverio (2015). *Bien de frontera*. Buenos Aires: Seix Barral.
- COHEN, Marcelo (2006). *Donde yo no estaba*. Buenos Aires: Norma.
- COHEN, Marcelo (2016). *Algo más*. Buenos Aires: Sigilo.
- CÓRDOBA, Antonio (2011). *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- DERRIDA, Jacques (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- DE ROSSO, Ezequiel (2012). La línea de sombra: literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas. *Revista Iberoamericana*, 78 (238-239), 311-328.

- DE ROSSO, Ezequiel (2017). Una compulsiva fidelidad: sobre tres historias nacionales de la ciencia ficción. *Revista Iberoamericana*, 83(259-260), 265-282.
- DE ROSSO, Ezequiel (2021). Nervo's Continuum and the Weariness of Reason: a Hypothesis on the Form of Latin American Science Fiction. En DE ROSSO, Ezequiel; y KURLAT ARES, Silvia. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (19-31). New York: Peter Lang,
- DE ROSSO, Ezequiel; y KURLAT ARES, Silvia (2021). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. New York: Peter Lang.
- FRESÁN, Rodrigo (2009). *El fondo del cielo*. Buenos Aires: Mondadori.
- GARCÍA, Nicolás (2020). Lo legible irónico: retracción y supervivencia de la garantía científica en *Cataratas de Hernán Vanoli*. *El taco en la brea*, 2(12), 38-53.
- GARCÍA, Nicolás (2021). *Las chanchas de Félix Bruzzone, novela de ciencia ficción*". *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, (10), 104-125.
- GARCÍA, Nicolás (2022). Interacción polémica y multivalencia del discurso utópico: la teoría de la comunicación de *Algo más*, de Marcelo Cohen. *Catedral tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, 10(18), 188-213.
- GASPARINI, Sandra (2010). *Espectros de la ciencia. La ficción fantástica en la Argentina del siglo XIX*. Tesis de doctorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Maielis (2021). Made at Home: On Some of the Forms and Uses of the Science Fiction Genre (1960-1990). En KURLAT ARES, Silvia; & DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (157-168). New York: Peter Lang.
- HAYWOOD FERREIRA, Rachel (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- JAMESON, Fredric (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- KING, Edward (2013). Distributed Agency in Marcelo Cohen's *Casa de Ottro*. En *Science Fiction and Digital Technologies in Argentine and Brazilian Culture* (125-152). New York: Palgrave Macmillan,
- KURLAT ARES, Silvia (2012). La ciencia ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 15-22.
- KURLAT ARES, Silvia (2017). "Entre la utopía y la distopía. Política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción", *Revista Iberoamericana*, 83(259-260), 401-417.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa; y KURLAT ARES, Silvia (2021 y 2021). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I y II*. Madrid: Iberoamericana.
- MAGGIORI, Germán (2014). *Cría terminal*. Buenos Aires: Tusquets.
- MAGUIRE, Emily (2021). From Technological Realism to the Science Fictional Turn in Latin American Literature (1985-2017). En KURLAT ARES, Silvia; & DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (169-181). Oxford: Peter Lang
- MARTINEZ, Luciana (2010). Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979-1987). *Sendebarr. Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación* (21), 109-138.

- MARTINEZ, Luciana (2019). *La doble rendija: Autofiguras científicas de la literatura en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Prometeo.
- OLOIXARAC, Pola (2015). *Las constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Random House.
- PAGE, Joanna (2016a). *Science fiction in Argentina: technologies of the text in a material multiverse*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- PAGE, Joanna (2016b). *Creatividad y ciencia en la literatura argentina contemporánea: Cohen, Martínez, Piglia*. Buenos Aires: Prometeo.
- PAGE, Joanna (2021). Technology in Latin American Science Fiction: Allegories of Consumption and Conspiracy. En KURLAT ARES, Silvia; & DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (285-295). Oxford: Peter Lang.
- PESTARINI, Luis (2012). El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 425-439.
- PINEDO, Rafael (2006). *Plop*. Buenos Aires: Interzona.
- QUINTANA, Isabel (2012). Ficciones de lo (in)humano: biopolítica, ciencia-ficción y fantástico. *Revista Iberoamericana*, 78(238), 367-387.
- REATI, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos.
- STEIMBERG, Alejo (2010). El postapocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*. En FABRY, G.; LOGIE, I.; y DECOCK, P. *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana* (245-255). Oxford, Bern: Peter Lang.
- STEIMBERG, Alejo (2012). El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 127-146.
- STEIMBERG, Alejo (2021). Fictional Universes in Science Fiction: The Latin American Case. En KURLAT ARES, Silvia; & DE ROSSO, Ezequiel. *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction* (215-225). Oxford: Peter Lang.
- SUVIN, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VANOLI, Hernán (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Random House.
- VANOLI, Hernán (2017). *Pyongyang*. Buenos Aires: Random House.

NOTAS SOBRE LA NOCIÓN DE ABIAYALA. GENEALOGÍAS GUNADULE, USOS GLOBALES Y BRECHAS DECOLONIALES

NOTES ON THE NOTION OF ABIAYALA. GUNADULE GENEALOGIES, GLOBAL USES AND DECOLONIAL GAPS

SIMONE FERRARI

Università degli Studi di Milano

simone.ferrari.fs@gmail.com

 0000-0002-3339-5737

Recibido: 29/01/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

El ensayo delinea un estado del arte sobre los usos académicos de la noción Abiyala (o Abya Yala) para referirse al continente (latino)americano y sobre las trayectorias semánticas del término entre las culturas gunadule contemporáneas. Se propone un análisis comparado entre los significados asignados a Abiyala en el ámbito decolonial, las lecturas críticas sobre sus usos y la elaboración político-estética de la categoría en la producción intelectual y poética guna contemporánea (Patricia Sue Haglund, Abadio Green Stocel, Aiban Wagua y Milton Santacruz). En este sentido, el artículo explora algunas de las múltiples posibilidades interpretativas, tensiones epistémicas y horizontes de significado de la palabra, tanto en el contexto cultural de las narrativas y epistemologías amerindias como en las trayectorias de desarrollo de los estudios decoloniales.

Palabras clave: Abiyala, Abya Yala, literaturas gunadule, léxico decolonial, pensamiento indígena, culturas indígenas.

Abstract

The essay outlines a state of the art on the academic uses of the notion Abiyala (or Abya Yala) to refer to the (Latin)American continent and on the semantic trajectories of the term among contemporary Gunadule cultures. A comparative analysis is proposed between the meanings assigned to Abiyala in the decolonial sphere, critical readings on its uses and the political-aesthetic elaboration of the category in contemporary Guna intellectual and poetic production (Patricia Sue Haglund, Abadio Green Stocel, Aiban Wagua and Milton Santacruz). In this order of ideas, the article explores some of the multiple interpretive possibilities, epistemic tensions and horizons of meaning of the word, both in the cultural context of Amerindian narratives and epistemologies and in the development of decolonial studies' trajectories.

Keywords: Abiyala, Abya Yala, Gunadule Literatures, Decolonial Lexicon, Indigenous Thought; Indigenous Cultures.

Introducción

La difusión del término Abiyala o Abya Yala¹ como solución autóctona para definir el continente (latino)americano es el resultado de un prolífico encuentro intelectual entre los movimientos indígenas latinoamericanos y algunas tendencias de reflexión del pensamiento decolonial (Bengoa, 2009; De la Cadena & Starn, 2020). La expresión encuentra sus raíces en la lengua dulegaya, idioma chibchense hablado por la comunidad gunadule. Los gunadule o guna² conforman una población transfronteriza que habita la selva colombo-panameña del Darién, las islas de San Blás (Panamá) y el Golfo de Urabá (Colombia).³

Generalmente traducida como “tierra de sangre”, “tierra en plena madurez” o “tierra en florecimiento” (López-Hernández, 2004; Porto Gonçalves, 2011; Wagua, 2011), la palabra Abiyala encontró su primer momento de difusión extrarregional al finalizar la Primera Conferencia Internacional de Pueblos Indígenas (27-31 de octubre de 1975) cuando, luego de un viaje al territorio panameño de Gunayala,⁴ el activista aimara Takir Mamani propuso la integración del término en las prácticas comunicativas de los movimientos indígenas latinoamericanos (Keme, 2018). Dos años más tarde, en 1977, el Consejo Mundial de Pueblos Indígenas acogió la forma ‘Abya Yala’ como nuevo nombre del continente americano (CNAP, 1992), allanando el camino para su progresiva integración en el lenguaje político de las organizaciones indígenas y su uso en foros, eventos, medios de comunicación y proyectos editoriales como la Editorial Abya Yala⁵ o la revista Abya Yala News.⁶

Las reflexiones en torno al quinto centenario de la Conquista brindaron una oportunidad para la circulación del término en espacios académicos. En el volumen de 1992 de la revista *Temas de Nuestra América* se hace mención, en una nota titulada *Acerca del nombre Abya Yala*, a los orígenes y usos contemporáneos de la noción. En esa misma época, la palabra es progresivamente integrada por la creciente producción literaria indígena continental. Es el caso de obras antológicas y de textos biográficos como *Encuentros en los senderos de Abya Yala* (2004) del escritor wayuu Miguel López Hernández, cuyos relatos en versos de sus travesías por la América indígena reafirman la caracterización interétnica de la noción.

¹ Aunque la grafía Abya Yala tiene más difusión, la forma ortográfica correcta, según las gramáticas más recientes de la lengua dulegaya, es Abiyala (ver Orán y Wagua, 2010: 14; Green Stocel et al., 2011).

² Desde hace algunos años, la forma ‘gunadule’ (o ‘guna’) se ha establecido como versión estándar de la lengua dulegaya para indicar el etnónimo de la comunidad. En el ensayo es posible encontrar citas que contienen otras variantes del etnónimo: cuna/kuna, tule, kuna-tule. Para profundizar las cuestiones semánticas y ortográficas vinculadas con los dos términos, ver Green Stocel (2011) o Martínez Mauri (2019).

³ Nos referimos a los territorios gunadule reconocidos como entidades de jurisdicción autónoma en Panamá y Colombia: las comarcas Gunayala, Guna Madungandi y Guna Wargandí (Panamá) y los resguardos de Arquía/Maggilagundiwala y Caimán Nuevo/lbggigundiwala (Colombia). Además, alrededor de 250 familias gunadule viven en las localidades de Púculo y Paya, en un área del Darién panameño que no pertenece a comarcas. Actualmente, muchas personas gunadule han migrado a espacios urbanos.

⁴ Como en el caso de la palabra Abiyala, a pesar de la mayor difusión de la forma ‘Guna Yala’, en las más recientes estandarizaciones de la escritura alfabética gunadule se sugiere la forma ‘Gunayala’ (ver Orán y Wagua, 2010: 14).

⁵ Editorial quiteña fundada en 1977 bajo el nombre de ‘Mundo Shuar’, rebautizada como Abya Yala en 1983.

⁶ Medio de comunicación del SAIIC (South and Meso American Indian Rights Center).

Con la adopción de la expresión por parte de autores referentes de los estudios decoloniales continentales, tales como Catherine Walsh (2013), Walter D. Mignolo (2015) y Arturo Escobar (2018), en el siglo XXI el uso de la palabra se ha estandarizado en diferentes áreas del pensamiento latinoamericano: estudios culturales, literarios, pedagógicos, antropológicos, entre otros. En años recientes, la difusión académica del término ha coincidido con crecientes actitudes críticas hacia su uso por parte de pensadores de área reaccionaria y anti-indianista. Es el caso del filósofo español Gustavo Bueno Sánchez, cuya conferencia “La invención de Abya Yala”⁷ (2023) explora supuestas inconsistencias etimológicas, idealizaciones irenistas y apropiaciones políticas de la palabra⁸. Tales críticas, fundamentadas en un enfoque epistémico de evidente herencia colonial, ocupan una posición relevante en el debate público sobre el tema, y no pueden ser ignoradas. Por el contrario, pueden ofrecernos un ‘espejo’ intelectual para reflexionar críticamente sobre la conceptualización de Abiyala y sobre sus usos académicos.

En esta dirección, propongo aquí un intento de investigar las siguientes inquietudes: ¿a qué dimensiones del conocimiento y de la sociedad nos referimos con el término Abiyala? ¿A un proyecto cultural, a un lugar de enunciación étnico-territorial o a una práctica de reapropiación discursiva del espacio? ¿En qué contextos circula hoy el término y bajo qué tipo de matrices semánticas? Sin la ambición de encontrar tales respuestas, el artículo aspira a proporcionar algunas coordenadas epistémicas útiles para orientar un estudio del término en diálogo con las latitudes del saber gunadule. En este orden de ideas, tras un breve recorrido por algunos de los significados atribuidos a Abiyala en el ámbito académico, el ensayo analiza los usos de la noción en la producción intelectual y literaria de escritores e intelectuales guna contemporáneos.

Abiyala: usos globales, raíces locales

En la mayoría de los estudios críticos contemporáneos que optan por alternar o sustituir el término ‘América Latina’/‘América’ por ‘Abya Yala’/‘Abiyala’, la elección se justifica con una breve nota, donde se resumen origen y significado de la noción. Es el caso de algunos ensayos que contribuyeron a la canonización del término en ámbito académico. En su volumen *Cruz y Coca* (2014), el teólogo suizo Josef Estermann aclara en la segunda nota del texto que:

La noción Abya Yala, que tiene su origen en la etnia kuna de Panamá, significa literalmente “tierra en plena madurez”, y fue propuesta a principios de los años 1980 por el líder aimara boliviano Takir Mamani como referencia indígena para el continente llamado por los conquistadores “América”. La palabra “América” se deriva, como es conocido, del navegante y cartógrafo italiano Amerigo Vespucci (2014: 11).

⁷ La conferencia fue pronunciada en la Facultad de Filosofía de Oviedo (España) en enero de 2023.

⁸ Argumentos parecidos han sido utilizados en periódicos peninsulares de orientación conservadora. En un artículo de opinión del divulgador César Cervera, publicado en ABC, se presenta la noción de Abya Yala como una “mentira indigenista” (Cervera, 2023). El editorial contiene algunos errores históricos sobre los cuales funda su argumentación. La imprecisión más evidente es la afirmación de que el pueblo gunadule habitaría exclusivamente algunas islas del Mar Caribe.

Con la adopción del término, Estermann evoca su valor de contrapeso con respeto a las implicaciones coloniales de la palabra ‘América’. La elección de utilizar ‘Abiyala’ se configura en el marco de una adhesión explícita al proyecto promovido —entre otros— por Takir Mamani de impulsar una reapropiación etnolingüística de las toponimias negadas por la colonización. En *Feminismos desde Abya Yala* (2013), Francesca Gargallo Ce-lentani define Abya Yala como “uno de los nombres ancestrales del continente” (2014:9) y agrega, en una de las primeras notas del texto:

Abya Yala es el nombre kuna [...] utilizado por los y las dirigentes y comunicadores indígenas para definir al sur y norte del continente, siendo América un nombre colonial con el que no quieren identificar su territorio común. El pueblo Kuna, quien vive en los archipiélagos de Panamá y en el Darién [...] puede visualizar desde su precisa geografía en la cintura del continente, tanto el sur como el norte de América, siendo quizá por ello el único que le ha dado un nombre común (2014: 23).

La nota de Gargallo se enfoca en las implicaciones semánticas de la noción para el marco sapiencial guna. La autora italiana no profundiza las trayectorias etimológicas del término, pero ofrece una posible explicación de las causas de su surgimiento: la ubicación del pueblo guna en la selva del Darién, frontera natural entre América del Norte y del Sur, región de contactos e intercambios que permitiría visualizar y concebir una noción geográfica de horizonte continental.

En la introducción al volumen misceláneo *Pedagogías Decoloniales* (2013), Catherine Walsh presenta “estas tierras de Abya Yala” como “las que fueron renombradas ‘América’ por los invasores como acto político, epistémico, colonial” (25), destacando la genealogía precolombina de la palabra. En la misma obra, la autora sitúa el renacimiento contemporáneo de Abiyala en la etapa histórica de la “emergencia indígena” (Bengoa, 2009) de los primeros años 1990. Según Walsh, los principios ético-políticos de los movimientos indígenas de finales del siglo XX ocuparon los vacíos ideológicos ocasionados por el colapso de la “utopía revolucionario-marxista blanco-mestiza” (30). Tal convergencia habría surgido en el territorio epistémico de un “continente ya rebautizado como Abya Yala, un territorio en plena madurez” (30). La Abiyala propuesta por Walsh entretiene el proceso decolonial de recuperación geo-epistémica de los territorios amerindios con los fundamentos políticos de las actuales reivindicaciones indígenas. En una misma línea, las reflexiones de Carlos Porto-Gonçalves abordan el concepto de Abiyala en el marco de las recientes instancias político-ambientales para repensar el continente:

La lucha por el territorio asume un carácter central, desde una perspectiva teórico-política innovadora, al combinarse la dimensión subjetiva, cultural, con la dimensión material —agua, biodiversidad, tierra. [...] Abya Yala se posiciona así como un atractor [...] en torno al cual es posible configurar otro sistema. Eso es lo que proponen los pueblos originarios con este otro léxico político. No olvidemos que dar un nombre propio es apropiarse (Porto-Gonçalves, 2009: 29).⁹

⁹Traducción del autor.

Según Porto-Gonçalves, la afirmación de la idea de Abiyala es emblema de una lucha telúrico-política planteada como forma alternativa con respeto a los modelos extractivistas de desarrollo. En este marco, Abiyala se configuraría como proyecto político de recuperación física y epistémica del territorio latinoamericano.

Las distintas perspectivas presentadas abren nuevas preguntas: ¿el término ‘Abiyala’ se configura como forma exclusiva para reemplazar la noción de América/América Latina, o puede coexistir con ella? En el ámbito académico, ¿bajo qué patrones podemos, las y los estudiosos no indígenas y no latinoamericanos, relacionarnos con la noción? Si algunos investigadores invocan una práctica discursiva radical de sustitución lingüística (de Souza Silva, 2013), otros sugieren propuestas de convivencia complementaria entre las distintas raíces etnoculturales del continente. Es el caso de la *Abya Yala/Afro/Latinoamérica* (2018) de Arturo Escobar, de la *Latinoamérica/Abya Yala/Quilombola* de Carlos Porto-Gonçalves (2015), o de la *Abya Yala/La Gran Comarca* de Walter Mignolo (2015). Las tres fórmulas resaltan la matriz afrodiaspórica del continente y —en los primeros dos casos— su carácter blanco-mestizo. Las expresiones cuestionan el alcance exclusivo del término Abiyala, cuya centralización de la genealogía indígena continental corre el riesgo de silenciar otras identidades —no necesariamente hegemónicas— de la América decolonial.

Asimismo, al analizar algunas propuestas estéticas indígenas contemporáneas, Miguel Rocha Vivas hace hincapié en uno de los matices etimológicos de Abiyala, la dimensión de la ‘madurez’, para asociar a la noción un posicionamiento ideológico fundado en “la idea de madurez telúrica/civilizatoria” (2016: 71). Por un lado, tal perspectiva compensaría los imaginarios de primitividad/inmadurez asociados con lo indígena; por otro, permitiría “concitar diversidad, conversación y coexistencia desde múltiples orígenes, sangres, huesos, raíces”, involucrando también las “prácticas interculturales que esta posición demanda para no derivar en un nuevo tipo de radicalismo exclusivista” (71-72). En un mismo orden de ideas, María Sarmiento Bonilla propone una conceptualización de Abiyala en términos integrativos: al identificar la noción como un espacio de “empoderamiento” (63) epistémico para las culturas negadas del continente (nativas, afrodescendientes y mestizas), Bonilla afirma una idea de Abiyala como espacio de aterrizaje político para la *identidad en la diferencia* latinoamericana. Una dimensión inclusiva de la palabra es formulada por Daniel Tirso Fiorotto, quien sugiere la adopción de la noción entre los pueblos del Cono Sur: Tirso recalca el carácter interétnico de una expresión que, si en el tiempo se sitúa en una línea simultáneamente “antigua y actual” (2016), en el espacio posibilita caminos compartidos entre las distintas instancias indígenas contemporáneas.

Un prisma de observación más amplio es ofrecido por Emilio del Valle Escalante/Emil Keme (2018). El crítico maya kiché propone una extensión transhemisférica de la noción de Abiyala en clave de “proyecto cultural y civilizador” que ofrece la posibilidad de “articular un lugar colectivo de enunciación” (2018: 28-29), no sólo en las Américas, sino también en todas las regiones *indigenizadas* del mundo. Al tiempo que destaca el carácter no excluyente de la noción, cuyo proyecto emancipador está destinado a una ruta intercultural, Keme evoca la necesidad de un entierro simbólico de la palabra ‘América’: según el estudioso, la palabra Abiyala representaría el contenedor adecuado dentro del cual posicionar los topónimos regionales en lenguas indígenas no enmarcados

por un carácter continental. Referentes como Pindorama, Anáhuac, Wallmapu, Mayab, entre otros (28), quedarían incluidos en una Abiyala imaginada como impulso a la reescritura epistémica de las geografías de América.

Abiyala y saber gunadule: tensiones semánticas y propuestas poéticas

Las reflexiones resumidas en estas páginas demuestran que la acusación de una ‘invencción de Abiyala’ trae consigo una negación de la dignidad ontológica de la noción en tanto categoría teórica de las Ciencias Humanas, y por lo tanto sujeta a cierto dinamismo semántico, resultado de intercambios y replanteamientos. En efecto, las críticas del filósofo Bueno Sánchez presentan, a mi parecer, dos niveles de problematicidad. Por un lado, emerge una cuestión lingüística. Según Bueno, no habría evidencia de que Abiyala pueda traducirse como ‘América’ en lengua dulegaya y, por esta razón, los usos académicos de la palabra serían resultado de coerciones ideológicas por parte de grupos culturales dominantes (los estudios decoloniales y la cultura *woke*). Si bien, como es obvio, en el siglo XV el pueblo guna posiblemente no había determinado el Estrecho de Bering o la Tierra de Fuego como extremidades fronterizas del área terrestre que habitaban los pueblos indígenas, la sólida escuela de lingüistas gunadules emergida en los años 90 del siglo XX ha demostrado el carácter de abstracción continental implicado en el término Abiyala (Orán y Wagua, 2010; Stocel *et al.*, 2011), evidente también en las traducciones de cantos tradicionales guna (Wagua, 2011) y en los usos de los hablantes de la lengua dulegaya (Hernández Campos, 2017).

Por otro lado, en una dimensión epistémica, las consideraciones de Bueno se enfocan en la aparente distancia entre el significado originario de la palabra en las culturas guna y sus usos académicos. Tal lectura implica una negación de la posibilidad de que el término Abiyala exceda endógenamente su significado originario: cualquier revisión semántica de la palabra sería resultado de la influencia de polos hegemónicos de la cultura global. Al no contemplar la agencia intelectual del pueblo guna, Bueno ignora las trayectorias evolutivas del término dentro de su universo cultural. Su postura asume una concepción *ancestralizadora* de las sociedades indígenas y de sus lenguas, cristalizadas en una condición natural y ahistórica (Cornejo Polar, 2003) que impediría su desarrollo.

Otra vez, la lectura de Bueno nos resulta útil para explorar algunas tendencias decoloniales que, a partir de posturas evidentemente lejanas, corren el riesgo de caer en problemáticas exegéticas comparables. En efecto, las raíces guna de la noción Abiyala suelen presentarse como el origen local de un concepto que se expandió a nivel global en una trayectoria lineal e irreversible. Dicha lectura no toma en consideración los desarrollos semánticos de la noción dentro de la cultura guna y en las fronteras de “ida y vuelta” (Bengoa, 2009: 18) entre comunidad y academia. Algunas preocupaciones sobre el tema son patentizadas por la poetisa y crítica guna Sue Patricia Haglund, en una reciente intervención en la Universidad de Harvard:

Sé que mucha gente se familiarizó con ‘Abiyala’ a través del artículo de Emil Keme de 2018 [...] el concepto de colectivismo que surgió es hermoso. Sin embargo, aun así, me molestó como Guna, porque comencé a pensar: ¿por qué, si estamos hablando de

apropiación cultural [...] no criticamos las apropiaciones internas? Si hablamos de que Abiyala es América, sólo tenemos una comprensión superficial de la palabra.

[...] Cuando usamos palabras que no provienen de espacios que conocemos, tenemos que ser lo suficientemente responsables y transparentes [...] reconocer con quién trabajamos y de dónde vienen esas palabras. [...] No podemos ver Abiyala como un regionalismo geográfico de un puente hemisférico colectivo [...] Abiyala se refiere a tierras y aguas, a la vitalidad de nuestras relaciones animales, relaciones humanas.

[...] La idea de Abiyala proviene de las narraciones de Babigala, una red de narraciones Guna. [...] Es la cuarta etapa de nuestros mundos. [...] Significa tierra de plenitud, tierra de abundancia [...] Entiendo el motivo de querer conectar, pero esto también crea tanta desconexión, mantiene a las personas separadas [...] todavía podemos ser un colectivo, pero no tiene que ser solo Abiyala: puede ser Pachamama, Isla Tortuga, Oceanía, pueden convivir muchos otros nombres para llamarnos [...] Como Guna [...] Criticaría a otros estudiosos indígenas que usan otras palabras indígenas sin los debidos reconocimientos sobre su lugar de origen. [...] como dice mi hermano dule Dan Neba Nelson, Abiyala representa una tierra de plena plenitud, no de madurez: de plenitud¹⁰ (Haglund, 2023).

La reflexión de Sue Patricia Haglund abre una grieta radical hacia el empleo de la palabra Abiyala en el discurso decolonial. Según Haglund, el uso acrítico del término des-territorializa su carga sapiencial, por medio de prácticas de apropiación cultural no muy alejadas de ciertos mecanismos culturales propios de la colonialidad del saber. Contrariamente a la propuesta de Keme, Haglund plantea que, a pesar de su dimensión colectiva, la noción de Abiyala no puede funcionar como un contenedor inclusivo de otros topónimos en lenguas indígenas: por el contrario, sería la coexistencia no jerárquica entre distintas expresiones transnacionales el camino adecuado para permitir un proceso de reconexión discursiva con los saberes territoriales, sin amalgamarlos ni homologar las culturas de referencia.

Narrativas del Babigala, poéticas de Abiyala y tensiones de Gunayala

El núcleo de la crítica de Haglund mueve de una reflexión identitaria: si el proyecto decolonial de Abiyala pretende regresar a las raíces —del saber y del lenguaje—, este proceso no puede basarse en un desarraigo del conocimiento. Una renegociación simbólica del espacio requiere la aceptación integral de las múltiples dimensiones onto-epistémicas de los universos lexicales de referencia. En el caso de Abiyala, el término está simbióticamente vinculado con las tradiciones narrativas del Babigala:¹¹ cosmogonías sapienciales, transmitidas a la comunidad por los *saglas*¹² a través de sus cantos rituales en las hamacas. Según Haglund, pensar en una Abiyala apartada de dichas redes

¹⁰ Traducción del autor. La intervención original y completa, en inglés, se encuentra en la plataforma YouTube.

¹¹ El Babigala es un repertorio de tratados, relatos y cantos que narran el relato de origen del pueblo gunadule y su historia colectiva a partir de la creación del universo. Una versión escrita de los cantos ha sido recolectada por Aiban Wagua (2011).

¹² Autoridades tradicionales del pueblo gunadule.

narrativas, en cuyas mallas la noción ha surgido y se sigue reconfigurando, implica extirpar la palabra de su origen. En otros términos, la ambición decolonial a la “globalización” de Abiyala traería consigo el peligro de distorsiones ideológicas y jerarquizaciones académicas del conocimiento comunitario.

Como veremos, algunos de los argumentos de Haglund contrastan con las propuestas exegéticas de otros pensadores guna.¹³ Más allá de estas disonancias, su reflexión convoca a la necesidad de una mirada más atenta a las propuestas surgidas desde los territorios culturales gunadule. En este orden de ideas, proponemos una exploración comparada entre algunos de los significados atribuidos en la contemporaneidad a la expresión Abiyala por escritores e intelectuales guna, teniendo en cuenta las tres dimensiones —lingüística, telúrica y narrativa— activadas en la conceptualización de la palabra en sus espacios de origen.¹⁴

La aproximación a un corpus etnocultural heterogéneo, conformado por propuestas poéticas y conversaciones con intelectuales guna, se fundamenta en la necesidad de tener en cuenta la multiplicidad de códigos dentro de los cuales la red narrativa del Babi-gala encuentra hoy nuevos lugares de enunciación y resignificación. Espacios tales como la poesía, la investigación y la producción audiovisual¹⁵ representan para el pueblo guna algo más que un simple teatro de circulación de las narrativas orales tradicionales. Más bien, configuran una puesta en juego crítica de símbolos y narraciones sapienciales, representando al mismo tiempo una extensión ontológica (Haglund, 2024) del arte oral guna. Estos nuevos caminos de fabulación adquieren, por medio de su doble estatus (narrativo y metadiscursivo), una función de reafirmación de la autonomía del saber indígena (Duchesne, 2015: 18), cuya caracterización sigue determinada por una perspectiva de mediación sapiencial: las prácticas literarias y autoetnográficas emergentes suelen proponer un sujeto cultural que conserva una enunciación comunitaria y territorial antes que autorial (Espino Relucé, 2018).

En esta perspectiva de análisis, cabe destacar que el posicionamiento de la noción de Abiyala dentro del universo narrativo de Babigala se sitúa, al mismo tiempo, en una línea cronológica fundacional y en una configuración espacial identitaria. En la temporalidad cosmogónica guna, Abiyala corresponde a la cuarta —y actual— etapa de la historia del mundo: tras las fases de *Gwalagunyala* (tierra creada y destruida por ciclones), *Dagargunyala* (tierra llegada a su fin por la oscuridad y las enfermedades) y *Dinguayala* (tierra arrasada por los incendios), la etapa de Abiyala, sobrevivida a mare-

¹³ En su discurso, contrariamente a lo sostenido por otros lingüistas guna (Oran y Wagua, 2010; Wagua, 2011), Haglund posibilita una extensión del significado de ‘Abiyala’ a otros continentes. También, la connotación de ‘madurez’, que Haglund excluye de su conjunto de interpretaciones de la palabra (apoyándose en las reflexiones del comunicador gunadule Dan Neba Nelson) es reivindicada por otros estudiosos (Orán y Wagua, 2010: 115; Wagua, 2011: 315).

¹⁴ En la presente sección, además de una serie de fuentes bibliográficas primarias y secundarias, utilizaré como referencias algunas de las conversaciones llevadas a cabo en Colombia a lo largo de los años 2022 y 2023 con los pensadores Abadio Green Stocel y Milton Santacruz Aguilar, publicadas bajo la forma de entrevistas.

¹⁵ En este apartado profundizaremos los ámbitos de la producción poética y de la investigación. Sin embargo, cabe destacar el reciente fortalecimiento de la producción documental y cinematográfica gunadule, con una marcada perspectiva auto-etnográfica. Señalamos, entre otros, los creadores audiovisuales Dui-ren Wagua y Orgun Wagua (Panamá) y Olowaili Green Santacruz (Colombia).

motos y diluvios (Wagua, 2011: 347), se configura como una tierra su plena afirmación vital, de «plenitud plena» (Haglund, 2023), salvada de la destrucción por los héroes fundacionales Baba y Nana (Wagua, 2011: 267).

En diálogo con la red narrativa del Babigala, Sue Haglund propone una elaboración poética de la relación integral entre pueblo, territorio y continente (Guna/Yala/Abiayala), en los versos finales de su poema *Ser Gunadule es ser Gunayala y ser Abiayala/ Abya Yala*:

Anmar di, somos agua
Anmar yala, somos tierra y montañas
Anmar ari, somos iguana
Anmar achu, somos jaguar
Anmar yaug, somos tortuga
Anmar bansus, somos colibri
Anmar Abiayala
Somos tierra de sangre
Tierra de sangre derramada, sangre de vida
Somos tierra de plena plenitud
Y no nos falta nada
Itogua (Sue, 2022).

Los isomorfismos entre corporalidad guna y elementos de la biosfera continental desembocan, en una correspondencia simétrica reproducida por la alternancia entre dulegaya y español, en una celebración de Abiayala como identidad étnica integral. En sus equivalencias poéticas, Haglund activa la concepción *gunadule* según la cual el cuerpo es fruto de una relación entre anatomía y espiritualidad: una conexión no automatizada que permite distinguir lo humano de la persona humana (*dule*) (Martínez Mauri, 2018a: 179-180). En el poema, la consistencia ontológica de Abiayala se configura en oposición radical a la ausencia, traduciendo la plenitud de su presencia en la correspondencia solidaria gente/tierra: Abiayala es parte de lo que permite al *guna* ser *dule* (Martínez Mauri, 2018). La expoliación de dicha dimensión relacional provoca las reticencias de Haglund hacia un uso del término despojado de su conexión con la enunciación guna. En esta dirección podría interpretarse la expresión final del poema, *Itogua*: ‘escuchó/oyó/entendió’. La única palabra no traducida de los versos de Haglund, paradójicamente, parece dirigirse a un lector no hablante del dulegaya, apelando a la incomprendibilidad lingüística como mecanismo de protección del saber territorial: no todo lo contenido en Abiayala es traducible, y el proceso exegético no puede ser unidireccional.

La tensión entre cuerpo guna, Abiayala y Babigala es elaborada en una perspectiva étimo-cosmogónica por Abadio Green Stocel/Manibinigidiginya, teólogo y lingüista guna.¹⁶ En una conversación reciente, Green me brindó su perspectiva sobre el posicionamiento de Abiayala en el relato de origen:

¹⁶ Crecido entre Sasartí Mulatuppu (Panamá) y el resguardo de Caimán Nuevo (Colombia), fundador de la Licenciatura en Pedagogía de la Madre Tierra (Universidad de Antioquia), Abadio Green Stocel es el primer indígena en obtener el título de Doctor en Educación en Colombia.

Primero es la madre. En nuestra lengua hay doce formas para referirse a la Tierra: todas están relacionadas con la maternidad. Abiyala tiene que ver con uno de estos doce nombres: *Olo Itirdili*, 'el conocimiento de la creación de la Madre Tierra y de sus divisiones'. Según nuestro relato de origen, la Madre Tierra fue parida por su madre: el vientre cósmico. La tierra nació compacta. Apenas vio la luz, su raíz empezó a borbotear agua. La fuerza del agua hizo dividir a la tierra. Así aparecieron los continentes. Uno de los continentes que se formaron es Abiyala, el de nosotros, donde vivimos los seres humanos indígenas.

Itirdili significa 'que se parte', y en su estructura aparece la sílaba di: agua. El nacimiento de Abiyala se debe al agua, que partió la tierra desde la raíz. Abiyala viene de las palabras *abe* (sangre) y *ya* (orificio). ¿De dónde nació la tierra? Del orificio del vientre cósmico. Y cuando uno nace, del vientre lo primero que sale es la sangre, antes del ser humano. Esta es la primera connotación que tiene la palabra: las directrices de la madre. Ya después viene lo otro. *Yala* es montaña, es territorio, es todo lo que implica el continente de América.

En tiempos recientes, muchos abuelos y abuelas hicieron relación entre los significados de la palabra y el sufrimiento que hubo entre los hombres y mujeres que habitan el continente. Abiyala es también el sufrimiento de este continente, las vidas y sangres derramadas. Y así, se han generado muchas interpretaciones, a partir de la originaria, que es el parto: el dolor de la madre cósmica cuando estaba pariendo a su hija. El sufrimiento de la tierra (Green Stocel en Ferrari, 2024: 50-52).

El testimonio de Green entreteje las narraciones del Babigala con su trabajo de investigación doctoral, centrado en una propuesta de estudio etimológico del léxico dulegaya a partir del análisis cosmogónico de su morfología. Green sitúa la noción de Abiyala en una dimensión cosmo-espacial antes que diacrónica.¹⁷ Ahora bien, los rasgos intersemióticos del arte oral amerindio permiten la coexistencia de diferentes versiones de un mismo relato (Cornejo Polar, 2003; Severi, 2010). En la propuesta de Green, las diferentes fases de la tierra dejan espacio a la diversidad de las áreas continentales, separados por el poder acuático del útero cósmico. En esta clave, si por un lado se afirma una relación cosmogónica de pertenencia entre el espacio de Abiyala y la indigeneidad, por otro, el relato explicita los tres niveles semánticos de la noción: la condición materna, propia del núcleo genealógico de la lengua dulegaya, la dimensión biológico-originaria del agua y de la sangre, y la memoria territorial del dolor colonial. La connotación sanguínea de Abiyala se refiere al valor relacional de la sangre de la tierra, elemento de cohesión de los distintos elementos de la naturaleza con la humanidad (Haglund, 2023), y al mismo tiempo expresión de la tensión fronteriza entre los límites de lo corporal, lo humano y lo natural (Martínez Mauri, 2018a). En este tejido relacional, según Haglund, se plasma la naturaleza continental del término Abiyala. Una perspectiva comparable es ofrecida por el poeta y lingüista guna Aiban Wagua (1944-2022), originario de la isla de Ustupu en Gunayala (Panamá). Tanto en sus poemarios como en sus investigaciones etnolingüísticas (Wagua, 2009, 2011; Orán y Wagua, 2010), Wagua ha abordado las relaciones entre

¹⁷ En la recolección de los cantos del Babigala recopilada por Aiban Wagua, la existencia de otros continentes es narrada como profecía de Ologanagungiler, *nele* (hombre chamánico) de tiempos antiguos quien manejaba el lenguaje del sol y de los astros (2011: 346). En la versión redactada por Wagua apoyándose en los relatos de los *saglas* Igwanabiginya, Manidiniwiebinabbi y Inakeliginya, la profecía incluye la predicción de la invasión europea (Wagua, 2011: 303-304).

tradición y modernidad implicadas en la noción de Abiyala. Su inscripción del término en el relato de origen es explicitada en la primera de las tres estrofas que componen su poema *Abia Yala* (2008), de la cual propongo una traducción al español:¹⁸

En Abia Yala,
nuestros antepasados se vieron primero:
vinieron para protegerse en la tierra,
y llegaron a llamarla Madre,
con su sudor la produjeron,
la regaron con su sangre.
Todavía no había gente otra,
todavía la otra gente estaba lejos...
Todavía no estaban (Wagua, 2009: 63).

La Abiyala narrada por Wagua es fertilizada por la sangre de los ancestros, en una conexión simbiótica con una tierra aún no contaminada por el invasor europeo. La perspectiva del poeta ofrece una visión complementaria con respecto al relato de Green, cuya narración evoca una renovación de la noción de Abiyala en su vínculo con el sufrimiento de la ‘corporalidad colectiva’ guna, tanto en la época de la Conquista como frente a las más recientes invasiones militares. Dichas disonancias nos permiten proponer algunas reflexiones acerca de la resemantización del término entre las dos vertientes, panameñas y colombianas, del pueblo guna.

Abiyala fronteriza: instancias poético-políticas entre Panamá y Colombia

A pesar de las continuidades culturales de una población secularmente transfronteriza,¹⁹ las distintas circunstancias históricas enfrentadas por las comunidades guna en Panamá y en Colombia en las últimas cinco décadas han influido en la evolución de su pensamiento y producciones sapienciales. A pesar de las prolongadas huellas políticas y culturales de la Revolución Guna de 1925²⁰, plasmadas en el imaginario de algunos poemas de Wagua (1997: 131), en época reciente la población panameña de Gunayala ha encontrado en el turismo étnico un sistema de desarrollo económico comunitario,²¹ facilitado por

¹⁸ El poema en lengua original se compone de los siguientes versos: “Abia Yalagi,/anmar dadgan inse dakleali:/dadagan na akwenoniki,/Nanaye se gornoniki,/na e wimakedgi osanmaksa,/na e ablisgi ognagude./Dulebaigan anba sulí,/dulebaigan an ba dikasuli.../anba sate”. La traducción ha sido realizada con el apoyo de la traducción del poema de Wagua al italiano, realizada por Luciano Giannelli (2009).

¹⁹ Cabe recordar, además, que solo en 1903 la República de Panamá declaró su independencia de Colombia.

²⁰ La rebelión del pueblo gunadule panameño en el febrero de 1925 contra el gobierno panameño de Chiari Robles condujo, en los años siguientes, al reconocimiento de la autonomía parcial del pueblo guna mediante el establecimiento de la Comarca Indígena de San Blas, hoy Comarca de Kuna Yala. En la misma época, la mayoría de los indígenas guna de Colombia fueron desplazados de su territorio a raíz de la invasión de colonos mestizos, sufriendo al mismo tiempo un proceso de despojo cultural ocasionado por la actividad de las misiones civilizadoras carmelitas (Díaz Baiges, 2021).

²¹ Para una profundización de las implicaciones (post)coloniales en el sistema económico-cultural desatado por el turismo étnico en la región de Gunayala, se remite a Mauri, 2018.

la condición de relativa paz social de la región. Al contrario, las comunidades gunadule colombianas han sufrido la progresiva imposición en sus territorios de la normatividad violenta del conflicto armado interno (Molano, 1996). Esto se debe a que sus resguardos se hallan en la selva del Darién y en el golfo del Urabá, dos regiones permeadas, a partir de los años 1970, por la actividad de grupos armados ilegales: guerrillas, paramilitares, mafias del narcotráfico, del oro y de la migración. La imposición de una condición bélica ha ocasionado el aislamiento social y una serie de “daños a la integridad cultural” (Comisión de la Verdad, 2022: 278) del pueblo guna, incluyendo el cierre de las seculares vías de comunicación con las comunidades panameñas, la prohibición de rituales tradicionales y asesinatos selectivos de médicos ancestrales por parte de distintos actores armados (Comisión de la Verdad, 2022).

Dicha situación ha obligado a la población guna colombiana —compuesta hoy por alrededor de dos mil quinientas personas— a elaborar nuevas estrategias de resistencia, incluyendo los ámbitos ritual y cultural. En este marco, la adaptación de las poéticas de los *saglas* a las urgencias contemporáneas del conflicto ha generado una resignificación contingente de la dimensión cosmo-espacial de Abiyala. Es este el caso de la raíz femenina del territorio. En el poema *Abia Yala* del escritor panameño Aiban Wagua el baile ritual de las mujeres gunas determina la consolidación del papel telúrico-espiritual de Abiyala, limitando a la melancolía del presagio —“Todavía no había gente otra [...] Todavía no estaban” (2009: 63)— el desarraigo entre lo femenino y la territorialidad continental. La interpretación de Abadio Green, desde el Darién colombiano, es diferente. En su relato oral, la genealogía matrilineal del continente amerindio, interrumpida por el acontecer violento y patriarcal de la Conquista, asume un nuevo punto de inflexión con las recientes invasiones militares en el territorio: el impacto del conflicto armado colombiano implica la adquisición de una carga semántica mortífera por parte de la sangre —elemento tradicionalmente femenino, vital y relacional (Martínez Mauri, 2018a).

En esta dirección, una exégesis de la noción de Abiyala aún más anclada a la historia de invasión colonial es ofrecida por Milton Santacruz, investigador gunadule oriundo de Caimán Nuevo. Durante una larga conversación que compartimos en el patio de su hogar en diciembre de 2022, unos meses antes de su doloroso e inexplicable fallecimiento, Milton me brindó su lectura de la noción:

Más allá de la retórica, ¿qué significa que el territorio es Madre? Primero que es una energía de fortaleza y alimento. Segundo, que es pedagogo. Tercero, que somos parte de la tierra, porque de ella venimos. Cuarto: es sujeto de derecho. Bueno. De esa madre nace también Abiyala. Viene de *Abe*, sangre, e *Yala*, territorio. Lo que podríamos traducir es que con Abiyala traducimos el territorio que recibió derramamiento de sangre en una época determinada. Así que una posible interpretación de la palabra viene de 1492. Es decir: el continente se volvió tierra que sangra, Abiyala, desde la conquista. Es un término enmarcado por la historia, que pone el continente americano en la historia (Santacruz y Ferrari, 2024).

La interpretación de Santacruz posiciona la tradición cosmogónica guna en la historia de la América colonizada. La trayectoria étimo-semántica de Abiyala se inserta en un espacio distinto: no es asociado a la cuarta etapa del mundo de Babigala (Haglund, 2023) ni a la era precolombina (Wagua, 2009), sino al quiebre de la Conquista. Según Santacruz,

Abiyala no antecede a América: nace *con* ella. Al mismo tiempo, la *yala* continental trae consigo los valores maternos y políticos que la episteme indígena asigna al territorio: su impulso pedagógico, energético y jurídico. Su propuesta —compartida por otros sabedores guna—²² aleja a Abiyala del relato de origen para figurar una concepción disidente del territorio americano, donde el cronotopo de la invasión española se convierte, en un dúplice momento de iniciación, en lugar de opresión (América) y de enunciación de epistemes alternativas (Abiyala).

Los enfoques de Green y Santacruz absorben las urgencias sociales contemporáneas para reafirmar la necesidad colectiva de reapropiarse del territorio comunitario a partir de una pedagogía de Abiyala: una forma de enseñanza que encuentra en el canto de los *saglas* su origen y en la intervención de nuevas voces narrativas (intelectuales y poetas, entre otros) una función de mediación del conocimiento, paralela a las tradicionales actividades de paráfrasis ritual del *argar*.²³ Estas reflexiones encuentran su puesta en acto en algunas estrategias de resistencia comunitaria guna, fundadas en una práctica performativa de los cantos telúricos tradicionales como herramienta de amparo cultural: a lo largo de los años 1990, los cantos en la hamaca de los *saglas* se convirtieron en medios de confrontación dialéctica con algunos de los más feroces comandantes narco-paramilitares de la región (Green Stocel en Ferrari, 2024; Santacruz y Ferrari, 2024).²⁴ Al testimoniar su participación en estos encuentros como traductores, Tanto Green como Santacruz subrayaron la importancia de ‘performar’ su lengua y sus hábitos rituales para generar reacciones conciliatorias por parte de los actores armados. Menciono la memoria de Green:

Quando nosotros fuimos a conversar con paramilitares y guerrilleros, el cacique conversaba solo en lengua dulegaya. A mí me tocó muchas veces conversar con Carlos Castaño, porque yo era el traductor de los caciques. Los callábamos desde la palabra. Al traspasar del dulegaya al castellano yo procuraba mantener la poesía. Esos guerreros no entendían la poesía, porque todo era guerra y muerte. Yo les hablaba desde la esencia de la vida. Les decía que estaban pisando al vientre de la madre. Les explicaba que con lo que hacían no estaban matando a los seres, estaban matando a la misma Madre, a la tierra... Caían sorprendidos” (Green Stocel en Ferrari, 2024: 55-56).

La intervención de la palabra de Abiyala en la dimensión bélica condensa la afirmación política de la tradición poética guna: Abiyala se convierte en el Urabá en lugar de enunciación multidimensional, resultado de un diálogo permanente entre distintos sujetos culturales del territorio. En este proceso, las narrativas del Babigala se asoman

²² Es el caso, entre otros, de un relato oral acerca de los presagios de la conquista propuesto por el mayor guna Édgar Ramírez Villalaz, oriundo de la comunidad gunadule de Arquía, Colombia: “El chamán decía que en otro continente existían otras culturas, que él había navegado en sueños. Decía que ‘Ahora la misión de ellos es llegar a este continente’, que en esa época se llamaba Aragon Yala, que significa: Continente Verde, después de la colonización se llamó Abya Yala, que quiere decir Continente de Sangra” (Sarcina y Quintero, 2018: 38).

²³ En los rituales comunitarios del pueblo guna, la figura del *argar* es encargada de ofrecer a la comunidad una interpretación de las poéticas contenidas en los cantos de los *saglas*.

²⁴ Es el caso de figuras como Carlos Castaño, el Alemán, Salvatore Mancuso, Otoniel, entre otros (Santacruz y Ferrari, 2024; Green Stocel, 2024).

a nuevas instancias alimentadas por las exigencias territoriales locales, y no necesariamente asequibles. Tanto la poética de Haglund y Wagua como los testimonios de Green y Santacruz posicionan sus reflexiones sobre Abiyala en un espacio intermedio entre la palabra de mediación y el silencio de la intraducibilidad, entendida como herramienta de protección del conocimiento y mecanismo de supervivencia cultural (Price, 2023). En esta clave, las resemantizaciones contemporáneas de la noción plasman formas de reconfiguración permanente de la historia territorial gunadule: significados tejidos entre la mediación y lo intraducible, en epistemologías colectivas cuyas raíces no pueden ignorarse al momento de utilizar el término por fuera de su territorialidad sapiencial.

A modo de conclusión: *Orient*-arse en las fronteras de Abiyala

Las cuestiones destacadas por Patricia Sue Haglund evidencian algunas críticas acerca de las prácticas discursivas decoloniales. Las innegables tendencias a la idealización del saber indígena continental, ya de por sí “trivializadoras”, corren el riesgo de esencializar los lenguajes de la investigación, homogeneizando las categorías territoriales para volver más cómoda y lineal la elaboración de los aparatos teórico-metodológicos de nuestras propuestas analíticas. Como señala Hannah Burdette, uno de los mayores desafíos para humanistas y científicos sociales contemporáneos es “recuperar los conocimientos subyugados sin cosificarlos y descontextualizarlos para nuestros objetivos” (2019: 221). En este marco, las reflexiones presentadas apuestan a reiterar la necesidad, por parte de los estudios decoloniales, de interactuar críticamente con los saberes territoriales y sus bibliografías. El trabajo de investigación en los espacios culturales de Abiyala requiere asumirnos como sujetos, sin pretender una supuesta invisibilización autorial: hacerse sujetos de pesquisa implica enfrentar las dinámicas contradictorias y territorializadas de las nociones a las cuales apelamos, sin temor a discutir críticamente las relaciones de disonancia entre saberes ancestrales, intelectualidad indígena y espacios académicos. Alternativamente, nuestra necesidad de interculturalidad puede hacerse devoradora, contribuyendo a poner en riesgo la supervivencia de los saberes que anhelamos defender. En este sentido, propongo un uso crítico de la noción de Abiyala como medio de orientación hacia nuestras prácticas de investigación fronterizas: Abiyala puede entenderse, en sus usos académicos, como herramienta para practicar nuestros esfuerzos decoloniales en miradas que se dirigen de Occidente a Oriente, es decir, para *orient*-ar nuestras bibliografías de estudio y nuestras coordenadas epistemológicas, problematizando nuestra adhesión incondicional a las instancias culturales que pretendemos apoyar: en otras palabras, para restaurar la brecha autoinducida entre decolonialidad y territorio.

Referencias bibliográficas

BENGOA, José (2009). ¿Una segunda etapa de la Emergencia Indígena en América Latina? *Cuadernos de Antropología Social*, (29), 7-22.

- BUENO SÁNCHEZ, Gustavo (2023). La invención de Abiyala. Conferencia, Escuela de Filosofía de Oviedo, 9 gennaio 2023. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jT35z70csGk>
- BURDETTE, Hannah (2019). *Revealing rebellion in Abiyala. The insurgent Poetics of Contemporary Indigenous Literature*. Tucson: The University of Arizona Press.
- CERVERA, César (2023). Abya Yala, la mentira indigenista para suplantar el nombre español de América, *ABC*, 11 de enero.
- COMISIÓN DE LA VERDAD (2022). *Resistir no es aguantar. Violencias y daños contra los pueblos étnicos de Colombia*. En *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Tomo IX*. Bogotá: Comisión de la Verdad.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2003). *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELAPC.
- DE LA CADENA, Marisol; & STARN, Orin (2020), Introduction. En DE LA CADENA, Marisol; y STARN, Orin (eds). *Indigenous Experience Today* (1-33). London, New York: Routledge.
- DE LA TORRE, Carlos (2002). Movimientos étnicos y cultura política en Ecuador. *Íconos-Revista de Ciencias Sociales*, (15), 62-47.
- DE SOUZA SILVA, José (2013). La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida. El paradigma del "buen vivir"/"vivir bien" y la construcción pedagógica del "día después del desarrollo. En WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías Decoloniales. Tomo I* (469-507). Quito: Abya Yala.
- DÍAZ BAIGES, David. (2021). El pueblo Gunadule a través de la mirada fotográfica de los misioneros carmelitas descalzos en la prefectura apostólica de Urabá, Colombia (1918-1941). *Revista De Historia*, (83), 24-54.
- DUCHESNE WINTER, Juan (comp.) (2015). *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología Wayuu*. Pittsburgh: IILI.
- ESCOBAR, Arturo (2018). *Otro posible es posible: Caminando hacia las transiciones desde Abya Yala/Afro/Latino-América*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2018). Literatura indígena amazónica shipibo-conibo y el kené de la palabra de Lastenia Canayo. *Estudios filológicos*, (62), 247-267.
- ESTERMANN, Josef (2014). *Cruz y coca: hacia la descolonización de la religión y la teología*. Quito: Abya Yala.
- FERRARI, Simone (2024). ¿Qué nos canta Abiyala hoy? Una conversación con Abadio Green Stocel. *Revista OI*, (1), 50-57.
- GARGALLO CELENTANI, Francesca (2014). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, Caracas: Corte y Confección.
- GREEN STOCEL, Abadio (2011). *Significados de vida. Espejo de nuestra memoria en defensa de la Madre Tierra*. Tesis de Doctorado en Educación, Estudios Interculturales. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- GREEN STOCEL, Abadio; et al. (2011). *Dulegaya / dulegagga | gunagaya / gunagagga Nue absogega, nue marmaglebaliga | Bases de lectura y escritura-* Panamá: EBI Guna.

- HERNÁNDEZ CAMPOS, Artinelio (2017). Nega burba wargwen sed: nangar burba oduleged igar. *Americanía, Nueva Época (Sevilla)*, (Número Especial), 56-60.
- HAGLUND, Sue Patricia (2022). *Muestra de literatura contemporánea gunadule*. Siwar Mayu.
- HAGLUND, Sue Patricia (2023). Who gives us our names? Conferencia, COATL, Harvard University, 4 abril 2023, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=34Fz2gDUOFM>
- HAGLUND, Sue Patricia (2024). Iddisig, un poco más allá: Dule Poetic Gatherings. En CHACÓN, Gloria; SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Juan; y BECK, Lauren (eds.). *Abiyalan Pluriverses: Bridging Indigenous Studies and Hispanic Studies* (191-203). Amherst, MA: Amherst College Press.
- KEME, Emil/del Valle Escalante, Emilio (2018). Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: Hacia una Indigeneidad transhemisférica. *Native American and Indigenous Studies*, 5(1), 21-41.
- LEITE, Ilka Boaventura (2008). O projeto político quilombola: desafios, conquistas e impasses atuais. *Revista Estudos Feministas*, (16), 965-977.
- LÓPEZ-HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2004). *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito: Editorial Abya Yala.
- MARTÍNEZ MAURI, Mónica (2018). ¿Por qué pagar por entrar a Gunayala? Movilidad turística, soberanía y pueblos indígenas en Panamá. *Norois*, (247), 63-76.
- MARTÍNEZ MAURI, Mónica (2018a). Fisicalidad e interioridad en la construcción social de las personas humanas. Reflexiones en torno a la concepción de la sangre entre los gunas (Panamá). En LLUÍS, Josep; MONTSERRAT VENTURA, Mateo de; y MONTSERRAT, Clua (eds.). *Humanidad. Categoría o condición. Un viaje antropológico* (165-181). Barcelona: Bellavista.
- MIGNOLO, Walter (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- MOLANO, Alfredo (1996). *El tapón del Darién. Diario de una travesía*. Colombia: Sello Editorial.
- ORÁN, Reuter; & WAGUA, Aiban (2010). *Gayamar sabga. Diccionario escolar gunagaya-español*. Panamá: EBI.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos (2009). Entre América e Abya Yala-tensões de territorialidades. *Desenvolvimento e meio ambiente*, (20), 25-30.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos (2015). Pela Vida, pela Dignidade e pelo Território: um novo léxico teórico político desde as lutas sociais na América Latina/Abya Yala/Quilombola. *Polis (Santiago)*, 14(41), 237-251.
- PRICE, Joshua (2023). *Translation and Epistemicide*. Arizona: UAPress.
- ROCHA VIVAS, Miguel (2016). *Mingas de la palabra*. La Habana: Casa de Las Américas.
- ROCHA VIVAS, Miguel (2019). *El sol babea jugo de piña. Antología de las literaturas indígenas del Atlántico, del Pacífico y de la Serranía del Perijá*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- QUILLAGUAMÁN, Eduardo (2015). El Abya Yala. *La patria* (Bolivia), 3 de abril.
- SANTACRUZ, Milton & FERRARI, Simone (2024). El territorio es la cura. Una conversación-ensayo con Milton Santacruz. *Orillas*, (13), 885-904.

- SARCINA Alberto; & QUINTERO, Carolina (2018). *Las cuatro vidas de Darién. El museo arqueológico e histórico de Santa María La Antigua del Darién*. Bogotá: ICANH.
- SARMIENTO BONILLA, Maria Fernanda (2021). Por una epistemología geopolítica de Abya Yala. *Catálogo Editorial*, 1(732), 57-84.
- SEVERI, Carlo (2010). *El Sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Editorial SB.
- TIRSO FIOROTTO, Daniel (2016). Abya yala: la recuperación de un nombre. *Contemporaryand.com*, 9 noviembre 2016.
- WAGUA, Aiban (1997). *Kaabi, selección de algunos poemas, 1972-1992*. Kuna Yala: Editorial Chen.
- WAGUA, Aiban (2009). *Ibdula Agiginne/Il pianto della terra*. Trad. it. por Luciano Giannelli. Siena: Università di Siena.
- WAGUA, Aiban (2011). *En defensa de la vida y su armonía*. Panamá: EBI Guna.
- WALSH, Catherine (ed.) (2013). *Pedagogías Decoloniales. Tomo I*. Quito: Abya Yala.
- WONG VEGA, Luis (ed.) (2017). *Cantos de Abya Yala. Poesía contemporánea de los pueblos originarios de Panamá*. Colón: GPCC.

BREAKING THE MAGIC SPELL OF THE FEMININE FAIRY TALES THROUGH SUBVERSION: ANGELA CARTER'S "WOLF TRILOGY"

ROMPIENDO EL HECHIZO MÁGICO DE LOS CUENTOS DE HADAS FEMENINOS A TRAVÉS DE LA SUBVERSIÓN: "LA TRILOGÍA DEL LOBO" DE ANGELA CARTER

ARZU ÖZYÖN

Kütahya Dumlupınar University

arzu.ozyon@dpu.edu.tr

 0000-0003-2730-9676

Recibido: 12/12/2023

Abstract

This study, analyzing Angela Carter's three fairy tales: "The Werewolf", "The Company of Wolves", and "Wolf-Alice" comparatively with Perrault's and Grimms' versions of "Little Red Riding Hood", aims to show Carter's subversion of Perrault's and Grimms' versions. It presents different reasons why fairy tales have been changed and rewritten over years. Afterwards, dwelling on the motives behind the urge of the feminist writers to create revisions of the classical fairy tales, it specifically displays how and why Carter altered the classical fairy tales, interestingly drawing on an earlier version while rewriting her own versions. Thus, it concludes that Carter, with her revisions of the fairy tales, wanted to break up with the norms of the patriarchal society reflected in Perrault's and Grimms' versions, and she desired to subvert the idealized and coded gender roles. All these points contribute to the originality of the study.

Keywords: Fairy Tales, Perrault, Grimms, Angela Carter, Revisions of Fairy Tales, Subversion.

Resumen

Este estudio, que analiza los tres cuentos de hadas de Angela Carter: "El hombre lobo", "La compañía de los lobos" y "El lobo-Alice" comparativamente con las versiones de "Caperucita Roja" de Perrault y Grimm, tiene como objetivo demostrar la subversión de Carter de los cuentos de Perrault y versiones de Grimm. Presenta diferentes razones por las que los cuentos de hadas han sido modificados y reescritos a lo largo de los años. Luego, centrándose en los motivos detrás del impulso de las escritoras feministas de crear revisiones de los cuentos de hadas clásicos, muestra específicamente cómo y por qué Carter alteró los cuentos de hadas clásicos, basándose de manera interesante en una versión anterior mientras reescribía sus propias versiones. Así, se concluye que Carter, con sus revisiones de los cuentos de hadas, quería romper con las normas de la sociedad patriarcal reflejadas en las versiones de Perrault y Grimm, y deseaba subvertir los roles de género idealizados y codificados. Todos estos puntos contribuyen a la originalidad de este estudio.

Palabras clave: Cuentos de hadas, Perrault, Grimms, Angela Carter, revisiones de cuentos de hadas, subversión.

Introduction

As products of imagination fairy tales have always been attractive as well as creative. They are attractive in that they have been sources of inspiration for many, including writers, scholars, researchers and critics for many years, and they have frequently been rewritten, reinterpreted, criticized, analyzed and studied. Apart from their attractiveness, being products of imagination, fairy tales are creative. Another reason why they are creative is that they lead many scholars to create and recreate new fairy tales. One of the most significant reasons rendering them so popular is, without a doubt, their flexibility and adaptability. That flexibility and adaptability are the factors that allowed the fairy tales by Grimm Brothers, Perrault and Andersen, just to name a few, to have been rewritten, reinterpreted and changed a lot over the years. There is one significant question to be asked here so as to be able to start our argument: Why have fairy tales been changed over the years?

There are several socio-political, cultural, and religious reasons to explain these changes. For instance, when Jack Zipes talks about how the functions of the wonder tales altered in the Late Medieval period, in his article entitled “The Changing Function of the Fairy Tale”, he states that

Peasant women and men also transmitted these tales to the upper classes when they worked for them as wet nurses, maids, servants, and day-laborers. These tales were considered trite and pagan, more suited for children and peasants than for polite society. However, priests began to incorporate them into their sermons in the vernacular as parables to illustrate a moral message. Interesting here is that, while the priests "christianized" certain folk tales, they also created new ones that were in turn appropriated by the peasants and often changed and spread without the Christian elements (Moser-Rath, *Predigt-märlein der Barockzeit*) (1988:13)

In other words, in the Late Medieval period wonder tales first underwent a change due to religious reasons, and then they were adapted according to social concerns.

In all periods storytellers or writers have had different reasons for retelling/writing the fairy tales. To illustrate, as Zipes states, although the Grimm Brothers used Charles Perrault's fairy tale of “Little Red Riding Hood” as a source of inspiration, they exposed the fairy tale to a sanitization process since it was written “not only for children but also for an educated upper-class audience that included children” (2006: 65). Since Perrault's version of the fairy tale reinforced the idea of rape explicitly, especially “more conservative Wilhelm Grimm” (Zipes, 2006: 62) revised the fairy tale so as to meet middle-class codes (coming from modesty) and taste, however, with the preservation of the themes of sexuality and rape. Moreover, Grimms's fairy tales such as “Little Red Riding Hood”, had a function of imposing preconditioned gender roles, determined by male-dominated society, on children:

What became apparent to these writers and critics was that the Grimms' tales, though ingenious and perhaps socially relevant in their own times, contained sexist and racist attitudes and served a socialization process that placed great emphasis on passivity, industry, and self-sacrifice for girls and on activity, competition, and accumulation of wealth for boys. (Zipes, 2006: 60).

The answer to the question “why many contemporary feminist writers have rewritten or revised classical fairy tales” is that they have aimed to create “non-sexist fairy tales for children and adults” (Zipes, 1988: 25), because they have wanted to break up with the norms of patriarchal society reflected in those stories and subvert the idealized and coded gender roles (or culturally specific models of gender identity) -mentioned above by Zipes- in a male-dominated society. Hence, fairy tales, being products of imagination and giving their authors the opportunity to create and recreate stories, have opened up windows to a variety of worlds where you can act and speak freely:

In this way, even through the metaphor, the tale allows to say the unsayable, to put on stage what would not be possible to tell otherwise: the death, the taboos, the social and the religious bans. The story becomes the “as if” area and it welcomes what is hidden, dark, deviant, painful; the subject accesses to new forms of self-knowledge, of his world and of his own emotional experience through a journey in the improbable and the unspeakable (Barsotti, 2015: 72).

Therefore, fairy tales are like camouflage, as they help the writers through metaphors, symbols or perhaps allegories to speak their minds freely, but almost always conscious of living in a male dominated society.

However, Karen E. Rowe, in her book chapter titled “Feminism and Fairy Tales”, where she focuses on the feminization of heroines and the female objectification in a male-dominated and -thus male-constructed- fairy tale world, questions the possibility of the existence of any writers who can change the existing order, and makes an open call for it with her closing question at the end of her chapter: “do we have the courageous vision and energy to cultivate a newly fertile ground of psychic and cultural experience from which will grow fairy tales for human beings in the future?” (1986/2014: 223)

While some researchers and scholars have claimed that fairy tales have a negative effect on the socialization process and gender role development, others have emphasized the function of fairy tales to initiate an awakening in women (Rich, 1972: 18; Stone, 1975:143 qt. in Hasse, 2000: 37). Whether it may be the negative or positive effect of fairy tales, they inspired and triggered Angela Carter to revisionist mythmaking.

Therefore, Angela Carter’s revisions of “Little Red Riding Hood” by Grimms and especially by Perrault seem to have suggested an answer to Karen E. Rowe’s question above. Carter, as a critique of the male-dominated/constructed fairy tale world, writes not only one but three different versions of “Little Red Riding Hood”. These three tales are called the “Wolf Trilogy” by Kimberly J. Lau, who claims that Carter’s last three stories in *The Bloody Chamber* (1979) collection have a special relation to one another through intertexts allowing her to name them a “trilogy” (2008: 78).¹

Carter’s revision and subversion of the classical fairy tales is a way to create different worlds, perhaps better alternatives than the already existing ones, demonstrating how women could (re)gain autonomy in these alternative fairy tale worlds. I say “(re) gain” because, according to Ruth B. Bottigheimer, once women had control over their fertility, they had autonomy, but “[c]oincident with women's loss of fertility control was the emer-

¹ I owe a debt to her and Madonna Kolbenschlag for their inspiration in creating the title of my article.

gence of the new literary genre, fairy tales. As the genre developed toward its modern form, two notable changes occurred in their plots. Men became a danger to women and newly disempowered women cowered in fear" (2000:76). For this reason, Carter's stories utilize strategies to (re)gain autonomy. Her stories are "a self-conscious and critical engagement with the classical fairy tales as a means to liberate women to imagine and construct new identities" (Hasse, 2000: 21).

Therefore, the aim of this article is to reveal how three versions of "Little Red Riding Hood", —namely the "Wolf Trilogy"— by contemporary feminist writer Angela Carter vary from classical versions, "Little Red Cap" ("LRC") by Grimm Brothers and "Little Red Riding Hood" ("LRRH") by Charles Perrault.

"The Werewolf"

Although the first story of the trilogy is rather short if compared to the other two stories, it is significant in that it functions to introduce the background of the three stories to the reader as in the following: "a northern country [...] [c]old; tempest; wild beasts in the forest" ("The Werewolf", 1993, 108) and builds up the setting with all of the necessary components to create a gothic atmosphere on the opening page. It also indicates that she constructs her story upon a myth, with descriptions such as "no flowers grow there", "wreaths of garlic on the doors keep out the vampires", and "a witch [...] some old woman whose black cat, oh, sinister! follows her about all the time" ("The Werewolf", 1993, 108).

Then we, as readers, learn that Little Red Riding Hood's grandmother is sick and she has to bring her "oatcakes" and a "pot of butter". Then, the reader observes a variant of the warning section by the mother in Grimms' classical fairy tale, which does not exist in Charles Perrault's version:

One day her mother said to her: "Come, Little Red Cap, take this piece of cake and bottle of wine and bring them to your grandmother. She is sick and weak. This will strengthen her. Be nice and good, and give her my regards. Don't tarry on your way, and don't stray from the path, otherwise you'll fall and break the glass. Then your sick grandmother will get nothing." Little Red Cap promised her mother to be very obedient. ("LRC", 1984/2019: 124)

As seen above, Grimms' fairy tale presents "an obedient" little girl who promises to follow the rules of good manners, which reflects the function of fairy tales to educate children and also the conformity of Grimms' tales to the expectations and taste of the bourgeoisie class. In particular, the sentence "don't stray from the path, otherwise you'll fall and break the glass. Then your sick grandmother will get nothing" ("LRC", 1984/2019: 124) demonstrates that the mother, having grown up in the same male-dominated society, is ready to weight down the responsibility of a potential or possible mistake on the shoulders of the little girl.

However, the attitude of the mother towards the child is quite different in Carter's story: "The good child does as her mother bids--five miles' trudge through the forest; do not leave the path because of the bears, the wild boar, the starving wolves. Here, take your

father's hunting knife; you know how to use it". ("The Werewolf", 1993:109) The mother in Carter's fairy tale seems to be more concerned about the well-being of her daughter rather than the oatcakes and the pot of butter. What mostly distinguishes the heroine of this story from Grimms' little girl is that she is precautious and armed against a potential danger by the wild animals and especially, "the starving wolves", representing men since "wer" or "were" in the Old English means "man" (Lau, 2008: 82). What's more, she was consciously taught how to use the knife when necessary. Although the knife is symbolically associated with a "phallus" and may embody a symbol of male power in patriarchal societies, Carter, by giving the ability to use a knife to her heroine, breaks the magic spell of the feminine fairy tales and subverts the culturally specific gender roles tailored for women such as, always staying indoors, dealing with the housework and living with the support of and under the protection of men.

As the two tales proceed, one witnesses that the actions of the two heroines prove them to be quite the reverse of each other:

"[...] she knew the forest too well to fear it but she must always be on her guard. When she heard that freezing howl of a wolf, she dropped her gifts, seized her knife and turned on the beast. [...] It went for her throat, as wolves do, but she made a great swipe at it with her father's knife and slashed off its right forepaw" ("The Werewolf", 1993: 109).

Unlike the fragile, helpless heroines of classical fairy tales, she is self-assertive and fearless. She knows what to do, and as the wolf attempts to attack her, without hesitation, she cuts its forepaw instantly, not even leaving it the time to continue its attempt. With her decisive act, the girl sets an example for girls and women, in the same way, Carolyn G. Heilbrun suggests using male models in Grimm fairy tales "to enhance their feelings of daring and adventure" (1979: 147 qt. Hasse, 2000: 19-20).

Grimms' Little Red Cap also does not seem to get frightened upon her encounter with the wolf. However, the reason lying beneath her fearlessness has nothing to do with self-assertion or bravery. It is just because of her naivety besides ignorance: "And, as soon as Little Red Cap entered the woods, she encountered the wolf. However, Little Red Cap did not know what a wicked sort of an animal he was and was not afraid of him." ("LRC", 1984/2019: 124). Certainly, she does not know much about the outer world, as she has not been warned by her mother against the dangers of it; thus, she is deceived by the wolf, to whom she gives the exact directions to her grandmother's house, saving it the trouble of searching for it.

Perrault, on the other hand, does not pen an all-alone encounter between the little girl and the wolf, but he imagines instead some other people as witnesses of their meeting: "Little Red Riding Hood departed at once to visit her grandmother, who lived in another village. In passing through a wood she met old neighbor wolf, who had a great desire to eat her. But he did not dare because of some woodcutters who were in the forest" ("LRRH", 1984/2019: 70). Perrault adds some "men" as protective figures to his story, that is why Little Red Riding Hood does not even need to feel frightened. Thus, she is drawn like a helpless, vulnerable figure who needs to be protected. Since there are some woodcutters working in the forest, the wolf has to wait until she reaches her grandmother's house, the directions of which she thoughtlessly tells the wolf, just like Grimms'

heroine: "You must pass the mill which you can see right over there, and hers is the first house in the village." ("LRRH", 1984/2019: 70)

In Carter's fairy tale, the child's self-assertive behaviour is reinforced through her act of cleaning the knife of the blood on it: "The child wiped the blade of her knife clean on her apron, wrapped up the wolf's paw in the cloth in which her mother had packed the oatcakes and went on towards her grandmother's house." ("The Werewolf", 1993: 109). She uses and then cleans her knife very skillfully, almost like a hunter or a male figure, which allows an interpretation that she does not need a hunter to rescue her from the dangers of the forest, but she can do it herself. Thus, Carter subverts the traditional relationship or "ideological solidarity" (Lau, 2008:83) between phallus and the father, or man.

Upon her arrival at her grandmother's house, the child realizes that the forepaw of the wolf has transformed into a hand apparently belonging to the grandmother, lying in the bed: "There was a bloody stump where her right hand should have been, festering already" ("The Werewolf", 1993: 109). Therefore, it is not the wolf eating the grandmother and lying in the bed instead of her as in the classical versions, but the grandmother herself, who seems to have transformed into a wolf. Here, Carter leaves us to solve the ambiguous relationship between the grandmother, the wolf and the witch. Is she a wolf or a witch or both at the same time? Does Carter recall the archetypal relationship between the grandmother figure and the witch? It is also interesting that she creates an identification between the grandmother and the wolf when one considers the identification between wolf and man in the classical versions of the same fairy tale. Kimberly J. Lau also expresses her confusion on the same issue with the question: "If the Little Red Riding Hood tales consistently warn young girls to stay clear of predatory men, "wolves" in the long- standing vernacular tradition, what might Carter be saying in casting the grandmother in the traditional role of male sexual predator?" (2008: 82). Therefore, in an attempt to find an answer to the question she concludes that "Carter creates a phallic mother" (Lau, 2008: 82). Finally the child struggles with her, using her knife again until the neighbours arrive to help her and stone the grandmother/wolf /witch to death. The first tale ends with a happy ending: "Now the child lived in her grandmother's house; she prospered" ("The Werewolf", 1993: 110).

As for Perrault's fairy tale, the wolf, after making a deal with the girl in the forest, takes the shortcut to the grandmother's house and having eaten her, starts to wait for Little Red Riding Hood: "Upon seeing her enter, the wolf hid himself under the bedcovers and said to her: 'Put the biscuits and the pot of butter on the bin and come lie down beside me.'" ("LRRH", 1984/2019: 71). Given the identification of the wolf with a man, this invitation to bed by the wolf has frequently and justifiably been interpreted as an invitation for sexual intercourse or an act of rape (Zipes, 1984/2019: 9; Wilhelmsson, 2014: 14). In another study, Zipes justifies the same notion of rape in the fairy tale saying, "[...] Charles Perrault and the Grimm Brothers transformed an oral folk tale about the social initiation of a young woman into a narrative about rape in which the heroine is obliged to bear the responsibility for sexual violation" (1986/2014: 227). Hence, as expected from the mentality of the male-dominated society, the little girl, relying on the myth of Adam and Eve, is held responsible for the act of rape because of her so-called seductive nature, with the man naturally being a victim of temptation. Similarly, Susan

Brownmiller makes an analogy between the classical “Little Red Riding Hood” fairy tale and the act of rape:

Red Riding Hood is a parable of rape. There are frightening male figures abroad in the woods—we call them wolves, among other names—and females are helpless before them. Better stick close to the path, better not be adventurous. If you are lucky, a *good, friendly* male may be able to save you from certain disaster. (“Funny, every man I meet wants to protect me,” says Mae West. “I can’t figure out what from.”) In the fairy-tale code book, Jack may kill giants but Little Red Riding Hood must look to a kindly huntsman for protection (1975/1993: 310).

As is the tradition, the girl is eaten by the wolf, substituting the act of rape, which causes the heroine to be depicted as a weak, helpless person in Charles Perrault’s classical version.

In Grimms’s version of the fairy tale, the little girl is deceived by the wolf during their encounter in the forest. Upon the wolf’s suggestion, she spends a long time picking up flowers and giving the wolf enough time to reach the grandmother’s house before her, to eat her grandmother. When she arrives, the wolf, in disguise, pretends to be the grandmother. With the closing lines of their dialogue: ““Oh, grandmother, what a terrible big mouth you have! ‘The better to eat you with.’” (“LRC”, 1984/2019: 125), the wolf suddenly jumps out of the bed and swallows her. Grimms’ ending is quite similar to Perrault’s ending, with the wolf swallowing the little girl. However, as the Grimm Brothers found Perrault’s already revised version of the original fairy tale “still too cruel, too sexual and too tragic”, they “clean[ed] it up for the bourgeois socialization process of the 19th century and adapted it to comply with the emerging *Biedermeier* or Victorian image of little girls and proper behaviour” (Zipes, 1984/2019: 14). Besides, in order to prevent the story from ending cruelly and tragically, they added a male figure, the hunter to deliver the girl from being killed in the wolf’s stomach or from being raped metaphorically. Then comes the moral of the tale in the end: “Never again in your life will you stray by yourself into the woods when your mother has forbidden it” (“LRC”, 1984/2019: 126), a moral that is exactly in line with the taste and the education style of the bourgeois class, indicating that if the child repeats the same mistake, she might not have a chance to be rescued for the second time.

“The Company of Wolves”

The second story of the “Wolf Trilogy” is “The Company of Wolves”, which is perhaps the most erotic story of the three. It is in line with Carter’s claim that pornography can be used in the service of women (1987). Right from the beginning, the story is sensed to be built upon sexual implications like: “The wolf is carnivore incarnate and he’s as cunning as he is ferocious; once he’s had a taste of flesh then nothing else will do” (“The Company”, 1993: 110), and thus it is very different from both the first story of the trilogy and the classical versions of the “Little Red Riding Hood” fairy tale. Given the fact that the wolf represents man in a patriarchal society (in the first story), one feels that his insatiable lust “for flesh” will cause something sinister in the course of the story. Carter endeavours to

prepare the reader for all the possible ways a person might meet a wolf, with sentences like: “But the wolves have ways of arriving at your own hearthside” and “Fear and flee the wolf; for, worst of all, the wolf may be more than he seems” (“The Company”, 1993: 111). Again the same legend of men transforming into wolves and back into men continues in the second story of the trilogy:

[...] a wolf came slinking out of the forest, a big one, a heavy one, he weighed as much as a grown man and the straw gave way beneath him--into the pit he tumbled. The hunter jumped down after him, slit his throat, cut off all his paws for a trophy. And then no wolf at all lay in front of the hunter but the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead. (“The Company”, 1993: 111)

Thus, for a few pages, Carter introduces the situation and rather gothic setting to the reader giving an account of the wolf legend and the superstitions and folk beliefs about it. She does not directly start the story of Little Red Riding Hood, but tells another story about a young woman marrying a man who leaves her on their wedding night, transforming into a wolf. The setting is same as the one in “The Werewolf”, “It is winter and cold weather” and again “The grave-eyed children of the sparse villages always carry knives with them [...]” (“The Company”, 1993: 111). This opening is quite different from the almost abrupt opening of Perrault’s version. Perrault, after commenting on how much the little girl is loved by her mother and grandmother in a few lines, moves onto the dialogue between the mother and the daughter, as a result of which the mother sends her to the grandmother’s house, without warning her against the potential danger in the woods (“LRRH”, 1984/2019: 70), as mentioned previously.

In Grimms’s “Little Red Cap”, the opening is almost the same as Perrault’s opening, including the conversation between the mother and the daughter, with a slight difference that this time the mother warns the daughter to be “nice and good”, but not to be careful about the dangers lurking in the depths of the forest. Here, what distinguishes Carter’s fairy tale from the other two earlier versions is that, as Zipes emphasizes, “There are no logical and causal connections in Carter’s narrative, and each scene has its hilarious aspect” (Zipes, 1998: 150). In other words, Carter’s fairy tales do not follow the structure or the logical order of the traditional “Little Red Riding Hood” stories. That explains the reason why the reader, at first glance, cannot understand if it is a “Little Red Riding Hood” fairy tale or not. Then, there occurs a transition from the wolf legends, superstitions, and folk beliefs to the tale of Red Riding Hood, almost on the fourth page of the tale, with the line “It is midwinter and the robin, the friend of man, sits on the handle of the gardener’s spade and sings” (“The Company”, 1993:113). Since this line gives the setting, as in traditional Little Red Riding Hood tales by Grimms and Perrault, the reader understands that it is the beginning of the tale of Red Riding Hood by Carter.

In Carter’s second revision of the classical fairy tale, it is not the mother who bids the little girl to take food and drink to her grandmother, but the girl herself who persists in going to her through the wood:

It is the worst time in all the year for wolves but this strong-minded child insists she will go off through the wood. She is quite sure the wild beasts cannot harm her although, well-warned, she lays a carving knife in the basket her mother has packed with cheeses.

There is a bottle of harsh liquor distilled from brambles; a batch of flat oatcakes baked on the hearthstone; a pot or two of jam. The flaxen-haired girl will take these delicious gifts to a reclusive grandmother so old the burden of her years is crushing her to death ("The Company", 1993:113).

Carter's heroine is in stark contrast with the heroines of the two earlier versions. Contrary to Perrault's innocent heroine and Grimms' obedient bourgeois girl, neither of whom are aware of the outer world and its dangers, Carter's heroine is strong-minded, and conscious of the danger in the wood and thus armed against it. Nevertheless, she is very self-confident, thinking that no wild beasts can harm her.

Then, Carter gives an overtly sexual description of the girl, which would be very unusual for the two earlier versions by Grimms and Perrault:

Her breasts have just begun to swell; her hair is like lint, so fair it hardly makes a shadow on her pale forehead; her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman's bleeding, the clock inside her that will strike, henceforward, once a month.

She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. ("The Company", 1993: 113-114).

Carter stresses her virginity to point out both her inexperience ("an unbroken egg") and sexual attraction ("breasts have just begun to swell") as a young girl. Thus, this description signals the girl's upcoming sexual awareness and foreshadows what will happen at the end of the tale.

Unlike Grimms' and Perrault's classical fairy tales, in Carter's "The Company of Wolves", the girl meets a young man in the forest, not a wolf:

When she heard the freezing howl of a distant wolf, her practised hand sprang to the handle of her knife, but she saw no sign of a wolf at all, nor of a naked man, neither, but then she heard a clattering among the brushwood and there sprang on to the path a fully clothed one, a very handsome young one, in the green coat and wideawake hat of a hunter, laden with carcasses of game birds. She had her hand on her knife at the first rustle of twigs but he laughed with a flash of white teeth when he saw her and made her a comic yet flattering little bow; she'd never seen such a fine fellow before, not among the rustic clowns of her native village ("The Company", 1993: 114).

Here, Carter, in describing the girl's meeting directly a handsome young man instead of a wolf, subverts the long-held tradition of making the girl meet a wolf, which is identified with a man in a male-dominated society. However, emphasizing phrases such as "a flash of white teeth" and "gleaming trails of spittle clung to his teeth" never allows us to forget that he is a wolf. It is just one of the many "ways" a wolf appears to someone, about which Carter has warned us previously. Neither "a wolf at all, nor of a naked man", but a very handsome young man with a rifle, who ironically seems to be a hunter; the protective, reliable male figure of the Grimms's and Perrault's versions, is thus subverted by Carter.

They walk together for some time “laughing and joking like old friends”, but when the day darkens, it starts to snow, and it gives the boy an opportunity to offer to take her home more quickly using his compass: “He assured her this compass had taken him safely through the wood on his hunting trip, [...] She did not believe it; she knew she should never leave the path on the way through the wood or else she would be lost instantly.” (“The Company”, 1993:114). Unlike the defenceless and innocent little heroines of Grimms and Perrault, knowing nothing about the outer world, Carter’s heroine is not deceived by the young man (the wolf), and she insists on following her own path no matter how long it takes. Zipes describes Angela Carter as a “sly” and even “cunning” writer who “passed on this cunning quality to the heroines in her two fairy tales for children” (1998: 147). However, as is seen above, the heroines of her fairy tales for adults are also cunning.

Thence, they bet on who will reach the house first, and the boy offers to make an agreement that she will give him a kiss if he wins, a seductive offer, which seems to work “for she wanted to dawdle on her way to make sure the handsome gentleman would win his wager” (“The Company”, 1993:115).

As expected, the young man arrives at the house before her, with “a faint trace of blood on his chin”, an indicator that he has been feasting on his prey on his way to the house. Here, there is a return to the well-known scene of the earlier versions: He knocks on the door pretending to be the granddaughter and then enters the house. Upon entering, he starts to strip off his clothes in order to transform into a wolf again: “A crisp stripe of hair runs down his belly, his nipples are ripe and dark as poison fruit but he's so thin you could count the ribs under his skin if only he gave you the time. He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! huge.” (“The Company”, 1993:116). This scene of stripping off the clothes is, without doubt, one of the erotic scenes unique to Carter’s version of the tale, which would definitely have been censored by Wilhelm Grimm if he had had a chance to read it. Thus, it solidifies the analogy between the act of eating and the act of rape disguised in the earlier versions of the tale. After devouring the edible parts of the grandmother, he clears away the remnants, gets dressed and waits for the girl, reassuming his young man shape, but wearing grandmother’s nightcap. Upon her arrival, he pretends to be the grandmother as in the classical versions and calls her in: “[...] perhaps she was a little disappointed to see only her grandmother sitting beside the fire. But then he flung off the blanket and sprang to the door, pressing his back against it so that she could not get out again” (“The Company”, 1993: 116). She understands that she is in danger but cannot reach out for her knife because of his fixed looks on her. Aside from the danger inside the house, she sees the threat outside, the company of the wolves: “Ten wolves; twenty wolves—so many wolves she could not count them, howling in concert as if demented or deranged” (“The Company”, 1993: 117). Therefore, instead of trying to escape, she decides to stay and behave in her own way. “She closed the window on the wolves' threnody and took of her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid” (“The Company”, 1993: 117). With this new type of brave, self-assertive heroine in “The Company of Wolves”, Carter attempts to build/create new models of female behaviour. From then on, comes the most erotic part of the story:

What shall I do with my shawl? Throw it on the fire, dear one. You won't need it again. [...] What shall I do with my blouse? Into the fire with it, too, my pet. The thin muslin went flaring up the chimney like a magic bird and now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes, and on to the fire they went, too, and were gone for good. The firelight shone through the edges of her skin; now she was clothed only in her untouched integument of flesh ("The Company", 1993: 117-118).

While writing her version of the fairy tale, for this erotic striptease scene Angela Carter interestingly draws on even an earlier version of the tale, prior to Perrault's. It is Paul Delarue's version of "Little Red Riding Hood", recorded about 1885 and entitled "The Story of Grandmother":

'Undress yourself, my child,' the werewolf said, 'and come lie down beside me.'

'Where should I put my apron?'

'Throw it into the fire, my child, you won't be needing it anymore.'

And each time she asked where she should put all her other clothes, the bodice, the dress, the petticoat, and the long stockings, the wolf responded: 'Throw them into the fire, my child, you won't be needing them anymore.' (qtd. Zipes, 1984/2019: 5-6).

As Zipes interprets, most probably Charles Perrault was familiar with that version (Zipes, 1984/2019: 5), but in order to adapt the tale to the expectations of the period, he did not employ most of those sexual elements. However, Carter most probably reads this earlier version and decides to utilize it to subvert the classical versions written by Perrault and Grimms.

Then, almost at the end of the tale, as the girl starts to take off his clothes, comes the traditional dialogue between the girl and the wolf starting with: "What big arms you have. All the better to hug you with." ("The Company", 1993: 118) and it proceeds between the kisses and caresses of the two until the final part of the dialogue: "What big teeth you have! She saw how his jaw began to slaver and the room was full of the clamour of the forest's Liebestod but the wise child never flinched, even when he answered: All the better to eat you with. The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat" ("The Company", 1993: 118). As one of the "cunning" heroines of Carter, she uses her mind and decides not to be prey to the wolf/man this time. She is self-autonomous and does not need anyone to save her; but finds her own way in order to survive. In Zipes' words, "She deftly illustrates how a 'strong-minded child' can fend for herself in the woods and tame the wolf. The savagery of sex reveals its tender side, and the girl becomes at one with the wolf to soothe his tormented soul" (1984/2019: 44-45).

Zipes' expression of "the savagery of sex" above can be renamed as "pornography", which is generally considered a negative term. However, for Angela Carter:

The moral pornographer would be an artist who uses pornographic material as part of the acceptance of the logic of a world of absolute sexual licence for all the genders, and projects a model of the way such a world might work. A moral pornographer might use pornography as a critique of current relations between the sexes (1987: 19).

It seems that in "The Company of Wolves", Carter herself becomes the moral pornographer who uses pornography to create "a world of absolute sexual licence for all genders".

Hence, in this world, she uses pornography as a subversive strategy for the “critique of the current relations between the sexes” and to overturn the accepted gender roles in the patriarchal society.

Thus, Carter subverts the traditional endings of both Perrault’s version, in which the little girl is eaten by the wolf, an apparently deserved ending according to Perrault, and Grimms’ version, where the girl, together with her grandmother, is redeemed and learns a lesson. In Carter’s story, the heroine is neither the victim of the male-dominated society nor a helpless child in need of a male-figure any longer. She is now the courageous, self-autonomous young girl defending herself against the dangers of the patriarchal society. As Donald Hasse states, Carter uses “subversive strategies to contest the idealized outcomes of the fairy tales and their representations of gender and female identity” (2000: 32). In the end, by taming the wolf, Carter’s heroine changes the ending of the (earlier versions of) tale on her behalf: “See! sweet and sound she sleeps in granny’s bed, between the paws of the tender wolf” (“The Company”, 1993: 118).

“Wolf-Alice”

While Angela Carter gives us lengthy accounts of legends and superstitions about wolves in her two previous fairy tales, “The Werewolf” and “Company of the Wolves”, in her third fairy tale, she introduces us directly to a wolf-girl, namely Wolf-Alice sucked up by wolves. Kimberly J. Lau says that with the use of such a heroine Carter “gestures toward other narrative traditions- to legends of feral children, to myths of famous children raised by wolves, Romulus and Remus, for instance- [...]” (2008: 89). She is the Little Red Riding Hood of Carter’s third story. However, she is not described as a sweet or beautiful girl like the ones in the two previous fairy tales: “Wide shoulders, long arms and she sleeps succinctly curled into a ball as if she were cradling her spine in her tail. Nothing about her is human except that she is not a wolf; it is as if the fur she thought she wore had melted into her skin and become part of it, although it does not exist” (“Wolf- Alice”, 1993: 119). Although not physically described as a wolf, she appears to be one in her behaviour. Therefore, she cannot be compared to the obedient girls of Grimms’s and Perrault’s classical fairy tales: “Yet she always seemed wild, impatient of restraint, capricious in temper; [...] she arched her back, pawed the floor, retreated to a far corner of the chapel, crouched, trembled, urinated, defecated--reverted entirely, it would seem, to her natural state” (“Wolf- Alice”, 1993: 120).

Since Carter allocates quite a lot of space for such descriptions of the heroine at the beginning of the fairy tale, again one cannot say that it is like the openings of the classical “Little Riding Red Hood” fairy tales. Besides, the tale itself does not seem to be an obvious variant of “Little Red Riding Hood” as, in the beginning, there seems to be no wolf in the story other than the girl herself, who is delivered to a Duke’s “bereft and unsanctified household” after spending nine days in the convent she has been taken to (“Wolf- Alice”, 1993: 120).

Then, Carter introduces the Duke with his dry and pale skin, having “a bedroom painted terracotta, rusted with a wash of pain, like the interior of an Iberian butcher’s shop, but for himself, nothing can hurt him since he ceased to cast an image in the

mirror." ("Wolf- Alice", 1993: 120). Through this quotation, one understands that Carter continues to draw on the narrative tradition of the wolves. The Duke's dry, pale skin, his "gloomy mansion", a bedroom like a "butcher's shop" and his having no image in the mirror, his leaving his bed "at sunset", his howling and leaving paw-prints all indicate that he is something between a vampire and a wolf. Therefore, instead of the girl and wolf in the previous two tales and also in the classical versions of "Little Red Riding Hood" by Grimms and Perrault, one meets a wolf-girl and a Duke transforming into a vampire-like wolf during the nights: "Spilt, glistening milk of moonlight on the frost-cripsed grass; on such a night, in moony, metamorphic weather, they say you might easily find him, if you had been foolish enough to venture out late, scuttling along by the churchyard wall with half a juicy torso slung across his back" ("Wolf- Alice", 1993: 121). Given the physical and the personal traits, and actions of the two, one can say that they are like two outsiders cast out of a society, which is "normal" according to the standards of the others, and forced to live together. However, for a long time in the story, Carter does not even state for once that they have encountered each other although they live in the same house.

And what the wolf-girl does in his house is that "she sweeps up the hairs, vertebrae and phalanges that litter his room into a dustpan, she makes up his bed at sunset, when he leaves it" ("Wolf- Alice", 1993: 121), which also justifies our previous notion about Duke's being something between a vampire and a wolf, as the following sentence does: "the grey beasts outside howl, as if they know his transformation is their parody, [...] had the Duke been a wolf, they would have angrily expelled him from the pack, he would have had to lollop along miles behind them" ("Wolf- Alice", 1993: 121).

Just like the heroine of the previous story of the trilogy, "The Company of Wolves", Alice-Wolf is also depicted erotically: "Her panting tongue hangs out; her red lips are thick and fresh. Her legs are long, lean and muscular. Her elbows, hands and knees are thickly callused because she always runs on all fours. She never walks; she trots or gallops. Her pace is not our pace" (*Wolf- Alice*, 1993: 119). Also, like the Little Red Riding Hood of the former tale, she enters puberty after starting her woman's bleeding. And that is when, one night, she starts prowling the empty house looking for rags to sop the blood up; she had learned a little elementary hygiene in the convent [...]" ("Wolf- Alice", 1993: 122). In the course of these prowlings, she discovers the mirror in the Duke's bloody chamber, and seeing her own image in the mirror and thinking that there is a girl on the other side of the mirror looking like herself, she starts to go to the room more frequently to befriend her. "Then her sensitive ears pricked at the sound of a step in the hall; trotting at once back to her kitchen, she encountered the Duke with the leg of a man over his shoulder" ("Wolf- Alice", 1993: 122). Still, one has no sign or proof that the Duke has noticed her during that encounter. The following clause, "the den where she and the Duke inhabited their separate solitudes" also confirms the fact that they have never encountered each other in the castle. Therefore, this tale by Carter is similar neither to her previous two stories nor the earlier versions of "Little Red Riding Hood", where the girl and the wolf encounter abruptly, just after the beginning of the tale. It seems that it is one of the narrative strategies that renders this story more mysterious than the others.

However, the little girl's growing up into a young woman seems to indicate their approaching encounter: "She would spend hours examining the new skin that had been born, it seemed to her, of her bleeding. She would lick her soft upholstery with her long

tongue and groom her hair with her fingernails. She examined her new breasts with curiosity; [...] she found a little diadem of fresh hairs tufting between her thighs" ("Wolf-Alice", 1993: 124). Thus, she starts to gain sexual awareness like the heroine of "The Company of Wolves".

Then, together with the realization that "her companion was, in fact, no more than a particularly ingenious variety of the shadow she cast on sunlit grass", come the feelings of disappointment and loneliness again, and she starts to indulge herself in the activity of trying the different dresses in the Duke's bloody chamber. "In the mirror, she saw how this white dress made her shine." ("Wolf-Alice", 1993: 125). Then, she decides to add a new activity to her lonely nights at the castle: "She goes out at night more often now; [...]" ("Wolf-Alice", 1993: 125). On one of these nights, she sees the Duke, who is "intent on performing his cannibal rituals" ("Wolf-Alice", 1993: 125). However, they are both unaware that on the same night, the husband of a dead bride, whose corpse the Duke had previously carried to his castle, plans to take revenge by shooting him. Before the Duke is shot, she has already sensed something: "And if her nostrils flare suspiciously at the choking reek of incense and his do not, that is because she is far more sentient than he." ("Wolf-Alice", 1993: 125). Here, unlike the writers of classical versions of "Little Red Riding Hood", Grimms and Perrault, Carter gives Wolf-Alice superiority over the Duke because although she cannot speak and she has bad eyesight, she has the ability to smell, owing to which she feels the danger before the Duke himself. In Kimberly J. Lau's words, "[...] Carter contrasts their sensory awarenesses in an explicitly gendered way so as to overturn hierarchy that insists on the ocular over the olfactory; Wolf-Alice's orientation to the world through smell clues her in to the villagers' proximity, the scent of fur alerting her to the danger they bring with their guns, whereas the werewolf-Duke remains oblivious until hit by a bullet" (2008: 91). Thus, contrary to the classical version of the same fairy tale by Grimms, in which the male figure (the hunter) is presented as saviour or redeemer, in Carter's story, Alice-Wolf as a female figure becomes the redeemer because "When they saw the white bride leap out of the tombstones and scamper off towards the castle with the werewolf stumbling after, the peasants thought the Duke's dearest victim had come back to take matters into her own hands. They ran screaming from the presence of a ghostly vengeance on him" ("Wolf-Alice", 1993: 125) and they stop following the Duke, who, after being hit by a bullet, finds the opportunity -owing to Wolf-Alice- to reach his castle with difficulty.

The most erotic scene of this tale comes in the end, as in "The Company of Wolves", when they reach the castle. As she goes after the Duke, she finds him lying "on his black bed in the room like a Mycenaean tomb, howl[ing] like a wolf with his foot in a trap or a woman in labour, and bleed[ing]" ("Wolf-Alice", 1993: 126). At first, she hesitates to touch him, fearing to hurt him. However, gradually she approaches him: "She prowled round the bed, growling, snuffing at his wound that does not smell like her wound. Then, she was pitiful as her gaunt grey mother; she leapt upon his bed to lick, without hesitation, without disgust, with a quick, tender gravity, the blood and dirt from his cheeks and forehead" ("Wolf-Alice", 1993: 126). This scene is not only erotic but also quite tender. With this tenderness, it bears a great affinity to the scene of the taming of the wolf in "The Company of Wolves". The Duke, having been deemed an outsider, an enemy so far, let aside being shown affection, calms down upon being shown such tenderness without

a trace of hesitation or disgust. In the closing scene of the story, he is observed to have undergone a transformation, in a way:

The lucidity of the moonlight lit the mirror propped against the red wall; [...] As she continued her ministrations, [...] Little by little, there appeared within it, like the image on photographic paper that emerges, first, a formless web of tracery, the prey caught in its own fishing net, then in firmer yet still shadowed outline until at last as vivid as real life itself, as if brought into being by her soft, moist, gentle tongue, finally, the face of the Duke ("Wolf- Alice", 1993: 126).

Eventually, the Duke's image, which he could never see in the mirror until now, is reflected in it, pointing to the fact that he (re)gains his identity, owing to her (affection towards him). It is the reverse of what is generally given as a message in classical fairy tales: a woman being saved and gaining identity through the male (generally a prince figure). "Carter's fairy tales are filled with women like this: fearless, erotic, cunning, hilarious, and with a gargantuan capacity for taking delight in all aspects of life (Zipes, 1998: 152). Contrary to the classical fairy tales, including Grimms's "Little Red Cap", where the female figure is depicted as a helpless, vulnerable being who is in need of help and support from a male figure, the hunter, in Carter's tale, the Duke gains his image, and thus his identity through the help of a female figure, Wolf-Alice, and her affection towards him.

Conclusion

Fairy tales have always been altered, rewritten, and reshaped according to the taste of the reading public and, in particular, of the expectations of the male-dominated society. Therefore, while Charles Perrault's "Little Riding Red Hood" managed to convey sexual implications for adult readers and, at the same time, a moral lesson for children, Grimms found his version "still too cruel, too sexual and too tragic" and edited and sanitized it according to the taste and expectations of the bourgeoisie. However, Angela Carter rewrote three versions of "Little Red Riding Hood" for adults with different plot structures and endings while relying on the same narrative tradition of werewolves, which are more sexual and erotic variants of Perrault's and Grimms's versions. While writing her own versions, mostly drawn from an earlier version of the same fairy tale prior to Perrault, Angela Carter aimed to change or rather subvert the ideal gender roles already tailored for both women and men and expected from them in the patriarchal society. Thus, she demonstrated women's striving for freedom and their desire to change their position in patriarchal society in her fairy tales, which also reflects a demand for the alteration in contemporary women's expectations. In other words, what we see in the form of fairy tales, through Carter's versions, is, in fact, the embodiment of women's expectations in the contemporary era.

References

- BARSOTTI, Susanna (2015). The fairy tale: recent interpretations, female characters and contemporary rewriting. Considerations about an “irresistible” genre. *Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education* 10(2), 69-80.
- BOTTIGHEIMER, Ruth B. (2000). Fertility Control and the Birth of the Modern European Fairy-Tale Heroine. *Marvels & Tales*, 4(1), 64-79.
- BROWNMILLER, Susan (1993). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Columbine, New York: Ballantine Books.
- CARTER, Angela (1987). *The Sadeian Woman- An Exercise in Cultural History*. London: Virago Press.
- CARTER, Angela (1993). “The Company of Wolves”. In *The Bloody Chamber*. London & New York: Penguin Books.
- CARTER, Angela (1993). “The Werewolf”. In *The Bloody Chamber*, London & New York: Penguin Books.
- CARTER, Angela (1993). “Wolf-Alice”. In *The Bloody Chamber*, London & New York: Penguin Books.
- GRIMM, Jacob; & GRIMM, Wilhelm (1984/2019). “Little Red Cap”. In ZIPES, Jack (ed.). *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* (123-126). Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers.
- HAASE, Donald (2000). Feminist Fairy-Tale Scholarship: A Critical Survey and Bibliography. *Marvels & Tales*, 14(1), 15-63.
- KOLBENSCHLAG, Madonna (1988). *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye: Breaking The Spell Of Feminine Myths And Models*. San Francisco: Harper & Row Publishers.
- LAU, Kimberly J. (2008). Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy. *Marvels & Tales*, 22(1), 77-94.
- PERRAULT, Charles (1984/2019). “Little Red Riding Hood”. In ZIPES, Jack (ed.). *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* (69-71). Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers.
- RICH, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), 18-30.
- ROWE, Karen E. (1986/2014). Feminism and Fairy Tales. In ZIPES, Jack (ed.). *Don't Bet On The Prince Contemporary Feminist Fairy Tales in North America And England* (209-226). New York: Methuen.
- WILHELMSSON, Cornelia (2014). *Feminist Fairy Tales: Blurred Boundaries in Angela Carter's Rewritings of Classical Fairy Tales*. Linköping: Linköping University, Department of Culture and Communication English.
- ZIPES, Jack (1986/2014). A Second Gaze at Little Red Riding Hood's Trials and Tribulations. In ZIPES, Jack (ed.). *Don't Bet On The Prince Contemporary Feminist Fairy Tales in North America And England* (227-260). New York: Methuen.
- ZIPES, Jack (1984/2019). Background: The Tale Prior To Perrault. In ZIPES, Jack (ed.). *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* (2-8). Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers.

- ZIPES, Jack (1984/2019). The Grimms' Modification Of Perrault's Version. In ZIPES, Jack (ed.). *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood* (14-20). Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers.
- ZIPES, Jack (1998). Crossing Boundaries with Wise Girls: Angela Carter's Fairy Tales for Children. *Marvels & Tales*, 12(1), 147-154.
- ZIPES, Jack (2006). Who's Afraid of the Brothers Grimm? Socialization and Politicization through Fairy Tales. In ZIPES, Jack (ed.). *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization* (59-79). London: Routledge.
- ZIPES, Jack (December 1988). The Changing Function of the Fairy Tales. *The Lion and the Unicorn*, 12(2), 7-31.

“LECCIÓN DE SOMBRA Y ETERNIDAD”.
LA REPRESENTACIÓN DE LA MATERNIDAD EN
DERRAMEN SU SANGRE LAS SOMBRAS
DE CARMEN CONDE

“LECCIÓN DE SOMBRA Y ETERNIDAD”.
MOTHERHOOD DEPICTION IN CARMEN CONDE
DERRAMEN SU SANGRE LAS SOMBRAS

CYNTHIA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

cfernande1612@alumno.uned.es

 0009-0003-3146-2013

Recibido: 13/07/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

El presente artículo pretende abordar el tema de la maternidad en la poesía de Carmen Conde. En particular, el análisis se centra en su poemario *Derramen su sangre las sombras*, escrito tras la muerte de su única hija en 1933. La investigación se enmarca en el reciente interés académico por el estudio de la maternidad en la literatura y su relación con la corporalidad textual. Además, el poemario dialoga con autoras precedentes como Emilia Pardo Bazán o Rosalía de Castro, así como con sus coetáneas Concha Méndez y Ángela Figuera. El texto se configura como un transgresor diario del embarazo y el posparto en el que aparecen referencias físicas al proceso y que constituye un testimonio fundamental dentro de la poesía autobiográfica.

Palabras clave: Carmen Conde, maternidad, siglo xx, Estudios de género, poesía autobiográfica.

Abstract

This article aims to address the topic of motherhood in the poetry of Carmen Conde. The analysis focuses on her collection of poems *Derramen su sangre las sombras*, written after the death of his only daughter in 1933. The research is framed within the recent academic interest in the topic of motherhood and its connection to textual corporality. Furthermore, the collection of poems dialogues with previous authors such as Emilia Pardo Bazán or Rosalía de Castro, as well as with her contemporaries Concha Méndez and Ángela Figuera. The text is configured as a subversive diary of pregnancy and postpartum in which physical references to the process are present and which constitutes a fundamental testimony within autobiographical poetry.

Keywords: Carmen Conde, Motherhood, 20th Century, Gender Studies, Autobiographical Poetry.

Introducción

En el prólogo de *El libro de las madres*, su autora, Laura Freixas, nos confiesa que, durante su embarazo, no encontró ninguna lectura que reflejara “las emociones suscitadas por el embarazo, el parto, el tener entre los brazos por primera vez a mi hija recién nacida...de todo eso la literatura no me había dicho nada. Y ese silencio me resultaba escandaloso” (Freixas, 2019: 16). Freixas se sumaba así a una larga lista de investigadoras y escritoras que dentro de la crítica literaria feminista llevaba décadas cuestionándose sobre la ausencia de representación de la maternidad en la literatura¹. El silencio que rodea el tema de la maternidad tiene su justificación en varias causas. Por un lado, las instituciones patriarcales conciben el cuerpo de la mujer como impuro y corrupto; de ahí que la figura de la madre sagrada se represente mediante la figura de una virgen². Por otro lado, la maternidad se erige como el único destino³ y justificación de la vida de las mujeres, lo que se opone a cualquier dedicación artística, como la escritura⁴. Por último, las escasas referencias a la maternidad también se explican por la falta de referentes dentro de la tradición literaria: “Las mujeres no habían escrito los poemas [sobre el embarazo] porque todos solemos reproducir los temas de la poesía ya existente” (Ostriker, 2018: 178).

Sin embargo, podemos afirmar que nos encontramos ante un caso de literatura silenciada; con esto nos referimos a que existen poemas sobre el embarazo y el parto, pero la atención que han recibido por parte de la crítica ha sido escasa o nula. En las últimas décadas, el interés por este tema ha ido en aumento, tal y como demuestran los reveladores estudios de Payeras Grau (2008), Plaza Agudo (2011), Medina Puerta (2020) o Rodríguez (2022). En estos trabajos se pone de relieve la importancia del tema entre las poetas y demuestran la pluralidad de enfoques que manifiesta la maternidad como materia poética.

A principios del siglo xx, época en la que se produce la irrupción de las mujeres en la esfera pública, se dan las circunstancias propicias para que produzca no solo una renovación formal, sino para que se cultiven nuevos temas de la mano de jóvenes autoras que publican en estas décadas sus primeros trabajos. Durante el año 1927 se produjeron hitos como la concesión del Premio Nacional de Novela a Concha Espina y la publicación de las obras de Elisabeth Mulder, Pilar de Valderrama, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín, Cristina de Arteaga, Josefina Bolinaga, Josefina de la Torre, Casilda de Antón del Olmet y la poeta que nos ocupa, Carmen Conde (Merlo, 2010: 12). Asimismo, las mujeres comienzan a frecuentar las tertulias literarias y encuentran un medio de

¹ Nos referimos a los estudios de Ostriker, Rich, Le Guin, o Rubin Suleiman entre otras.

² “En la mitología patriarcal, en el simbolismo onírico, en la teología y en el lenguaje hay dos ideas que fluyen juntas: la primera señala que el cuerpo de la mujer es impuro, corrupto, fuente de contaminación física y espiritual, “instrumento del demonio”. En segundo lugar, como madre es caritativa, sagrada, pura, asexual, y la potencia física de la maternidad es su único destino y justificación de su vida” (Rich, 1986: 73).

³ “La maternidad es el indicador de triunfo en la vida de una mujer, solo a través de ella consigue realizarse plenamente” (Roca i Girona, 1996: 226).

⁴ “Cualquier mujer que intentara emprender una labor liberadora del estereotipo establecido iba a ser acusada de “perversa uterina” [...] Así, Pascual Santacruz en su libro *La España Moderna*, ya definía en 1907, a modo de advertencia, la nueva centuria como el ‘siglo de los marimachos’”. (Ferris, 2023: 26)

participación y asociación en la fundación del Lyceum Club de Madrid o el Club Femení en Barcelona.

Y es en ese contexto en el que se desarrollan las composiciones objeto de este estudio. El trabajo abordará el tema de la maternidad en Carmen Conde a través de los poemas escritos desde la experiencia personal, dedicados al embarazo y posterior pérdida de la hija. El objetivo es destacar cómo Carmen Conde aporta una visión del tema de la maternidad enriquecedor al dotar de corporeidad a la expresión, haciendo hincapié en los aspectos biológicos y físicos del proceso⁵. No hay que olvidar que a este tipo de experiencias femeninas se les atribuye un espacio concreto: el privado y doméstico del hogar; Conde lo trasciende al convertir este asunto en materia poética a partir de la recreación artística de una experiencia personal. Ya en su estudio Payeras Grau señala la falta de poemas autobiográficos sobre la maternidad y, en particular, sobre el embarazo y el parto, que de aparecer lo hacen a través de metáforas debido al tabú que envuelve la gestación (2009: 293). Asimismo, el análisis se inserta dentro de las recientes corrientes de estudio que exploran la corporalidad textual. En este sentido el estudio de Melisa Lecointre (2023) arroja luz sobre las implicaciones del cuerpo entre las poetisas de la Edad de Plata como un modo de rebelarse contra los estereotipos (2023: 99 y 116) y de configurar su identidad. Por lo tanto, *Derramen su sangre las sombras* subvierte la tradición en una doble vertiente: al abordar en su poesía el tema desde la corporalidad y al registrar el duelo perinatal y el postparto⁶.

Maternidad y poesía en la Edad de Plata

Es preciso analizar brevemente el contexto en el que se inscribe el poemario *Derramen...* y que engloba a las poetisas de la Edad de Plata. Como señala Carmen Alborg, el discurso materno es “plural, sujeto a factores sociales, políticos, biológicos y psicológicos” (2000: 17). Un análisis de la representación de la maternidad a través de los elementos significativos en un corpus poético de autoría femenina implica también determinar la situación sociopolítica en la que se desarrollan. Dicha situación presenta una dicotomía, ya que parte de la producción poética mencionada tuvo lugar durante la República, mientras que la poesía de madurez de estas escritoras se desarrolló durante la posguerra, bajo el régimen franquista. Por lo tanto, nos encontramos ante dos contextos sociales diferenciados. Durante la República, el propósito fundamental es encontrar nuevos moldes para definir la identidad femenina:

Lo cierto es que la situación de la mujer había mejorado considerablemente desde la instauración de la II República en 1931. Las mujeres habían conseguido el sufragio, el divorcio y la abolición de las leyes más abiertamente discriminatorias en las áreas de competencia familiar, política y laboral (Nash, 1996: 281).

En la época precedente el modelo se configuraba a través de la figura del “ángel del hogar”; así se encontró la manera de justificar el destino de las mujeres: “las mujeres

⁵ “La transgresión se produce porque tradicionalmente en la poesía el yo lírico aparece antes como voz que como cuerpo (Lecointre, 2023: 98).

⁶ “El cuerpo irrumpe en el escenario poético [...] bajo su forma trágica” (Rodríguez, 2022: 67).

estaban emocionalmente adaptadas para sacrificarse y hallar satisfacción en el hogar” (Kirkpatrick, 2003: 31). A pesar de los nuevos preceptos que defendían el papel activo de la mujer en la sociedad, en lo que respecta a la maternidad no se produjeron avances: “su destino natural y primordial es la maternidad” (Nelken, 1919: 108). Tal y como afirma Plaza Agudo “todavía prevalece el modelo de mujer que se corresponde con el “ángel del hogar”” (2011: 519). Sin embargo, comienza a penetrar en la sociedad el ideal de la Nueva Mujer con el que las escritoras se corresponden:

La Mujer Moderna independiente e intrépida, quien, con su cabello a lo garçon y su falda corta se negaba a aceptar las restricciones tradicionales que mantenían a la mujer española fuera de las universidades, las profesiones y los espacios públicos donde se desarrollaban los negocios de los hombres. [...] La modernidad supuso para la mujer avances en la educación, los derechos económicos y su independencia económica. Esto se reflejó en la visión cultural del mundo contemporáneo que las mujeres expresaron en la literatura y el arte (Kirkpatrick, 2003: 9, 13).

¿Cómo se plasma esto en las composiciones del momento? En primer lugar, cabe señalar el protagonismo del tema de la maternidad en los libros pertenecientes a las autoras de las generaciones de preguerra y posguerra, como demuestra la publicación de poemarios como *Niño y sombras* (1936) de Concha Méndez, *Derramen su sangre las sombras* (1983) y *Los monólogos de la hija* (1959) de Carmen Conde, *Marzo incompleto* (1968) de Josefina de la Torre, *Materia de esperanza* (1968) de Elena Martín Vivaldi, “Los poemas del hijo” (*Mujer de barro*) (1948) de Ángela Figuera o *Los poemas del hijo* (1970) de Susana March. En segundo lugar, podemos afirmar que el elemento transgresor en la expresión poética de la maternidad son las referencias físicas al proceso biológico. Las poetisas prescindieron de referencias abstractas y espirituales que son sustituidas por símbolos corpóreos, como veremos en los textos de Carmen Conde. Dentro de su descripción de la maternidad se incluyen todas las etapas del proceso: desde el embarazo y el parto a la posterior crianza. No solo les interesan las emociones que produce la maternidad, sino también las manifestaciones físicas en su cuerpo. Asimismo, se expresa la frustración por la maternidad no realizada (en el caso de Josefina de la Torre y Elena Martín Vivaldi). Frente a los planteamientos renovadores sobre la maternidad, también se encuentran ejemplos que como el de Pilar de Valderrama, que cultiva el ideal del “ángel del hogar” en su poema, “Sacrificio ignorado” (Valderrama, 1929: 45): “Por esta frente blanca [...] he dado yo mis sueños más queridos [...] Todo sacrifiqué por ti ¡bien mío! consumiéndome fui en mi propia llama”.

Carmen Conde, al igual que Ángela Figuera, permanece en España tras la guerra, por lo que ambas se erigen como portavoces de la realidad social de la posguerra. Las dos eligen a las madres como símbolo de las injusticias y miserias que soporta la sociedad española. También como ejemplo de la opresión hacia las mujeres por parte del régimen y la Iglesia Católica, a través de la implantación de un nuevo modelo de mujer que satisface sus propios intereses pronatalistas:

La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge en los años de la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado

de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano (Martín Gaité, 2009: 85).

El régimen franquista devolvió a las mujeres a su condición de “ángel del hogar”⁷. De hecho, el lema sobre los que se erigió el nuevo régimen fue: “Dios, patria, hogar” o “casa, cocina, calceta”, lo que ya nos indica cuál iba a ser el modelo de mujer elegido. Además, como señala Anna Caballé, “la personalidad femenina quedó confinada, retraída, al nuevo código moral regido por tres vectores dominantes: la maternidad, la subordinación al varón y el recato” (2013: 232). Sin embargo, los roles impuestos a las mujeres no son inamovibles, tal y como plantea Carmen Conde:

Su deber [el de la mujer] es levantarse antes que los demás en su casa, preparar los desayunos, limpiar, ir a la compra, lavar, planchar, coser...y recibir a los hijos, al marido, con todas las consecuencias. [...] Poco a poco, ¡pero en un soplo!, “la mujer de su casa” se convierte en cenizas. Cuidado con esas cenizas, que son el humo del porvenir. Que nadie las pise, porque sangrarán como heridas que un cuchillo romo revuelve y revuelve sin misericordia (Conde, 2004: 547).

Por otro lado, también hay que hacer hincapié en el diálogo existente con la tradición. El hecho de que estas mujeres escriban sobre la maternidad y sus experiencias personales cuenta con una tradición femenina de poesía autobiográfica e íntima. En este sentido, cabe mencionar dos ejemplos relevantes para el análisis que nos ocupa. Por un lado, Emilia Pardo Bazán registró su experiencia maternal en el poemario *Jaime* (1886) y entre sus páginas se encuentra un poema sobre la acción de amamantar: “Mi seno y tu boquita / por misterioso impulso /se unieron, al instante” (25). En estos versos aparecen referencias explícitas a la fisicalidad del proceso, lo que supone una transgresión al plasmar el cuerpo de la mujer en una composición. Tras la escisión que supone el parto, se reitera el reencuentro entre madre e hijo al darle de mamar (“se unieron”, “va de mi ser al tuyo”). Otro de esos ejemplos que nos interesa es el poema “Era apacible el día” de Rosalía de Castro (*En las orillas del Sar*, 1884). El texto supone un precedente claro de las composiciones de Conde que luego analizaremos. La composición recrea en tono elegíaco la muerte de su hijo sirviéndose de las dicotomías vida / muerte y sombra / eternidad que también configurarán, a su vez, el poemario de Carmen Conde. A partir de estos modelos, las escritoras de la primera mitad del siglo xx aportan su particular visión, fruto del contexto sociopolítico en el que se inscriben. Por lo tanto, puede afirmarse que el tema de la maternidad ha ido evolucionando a lo largo de los siglos. Su presencia recurrente ya nos indica que, lejos de considerarse un tema marginal, supone un asunto trascendental en la poética de autoría femenina.

⁷ “Además esa política de promoción de la familia tenía connotaciones de género específicas y fortalecía la concepción global de la mujer como ángel del hogar, cuyo destino biológico y social era la maternidad” (Nash, 1996: 280).

“Lección de sombra y eternidad”: un análisis de *Derramen su sangre las sombras*

La maternidad en la obra de Carmen Conde

“Si yo soy poeta, el hecho de que soy mujer no debe permanecer ajeno a mi condición, y no se trata de hacer una poesía estrictamente femenina, sino de enriquecer el común acervo con las aportaciones que solo yo, en mi condición de mujer poeta, puedo ofrecer para iluminar una vasta zona que permanecía en el misterio” (Carmen Conde en Herrera, 2021).

Carmen Conde (Cartagena, 1907 - Madrid, 1996) es una de las poetas más relevantes del siglo xx, no solo por su contribución literaria, sino porque le corresponde un lugar en la historia como la primera mujer académica de la lengua (1967). Desde una edad temprana, muestra una inclinación hacia la literatura⁸ que no se verá mermada por vivir en Murcia, alejada de la eclosión cultural que se está viviendo en Madrid. Por razones económicas, su familia se verá obligada a emigrar a Melilla y serán esas vivencias las que recuperará en su segundo poemario, *Júbilos*, que supone la reafirmación de la tendencia memorialista de su poesía. Mediante el uso de la prosa poética recreará sus amistades de niñez, embarazada de su primera hija. La publicación de *Júbilos*, con prólogo de Gabriela Mistral, se produce en un momento muy duro para la poeta que acaba de perder a su hija y a su padre. En el prólogo de *Ansia de la gracia*, nos confiesa: “Yo acababa de ser y dejar de ser madre, de perder a mi padre. La poesía adquiriría otro sentido en mi alma: de un bello juego, a una honda palpitación. La tierra me había dicho su primera lección de sombra y de eternidad” (Ferris, 2007: 246).

El tema de la maternidad también supone una recuperación de la genealogía femenina y de la colaboración entre compañeras escritoras. Sirvan de muestra las palabras de la poeta Susana March, en el Prólogo de *El tiempo es un río lentísimo de fuego* (1978):

Creo que Carmen Conde es la Madre de todas las mujeres que han escrito versos a partir de los años cuarenta. Ella, tan maternal siempre, atendiéndolas a todas, publicando críticas y libros y antologías sobre todas, con una generosidad tan difícil de encontrar en nuestra profesión. Ella, dándose siempre a sus compañeras, aconsejando, comprendiendo, ayudando... (Conde, 2007: 841).

Tal expresión de generosidad y admiración nos rebela cómo Conde alumbró con sus consejos y ayuda profesional a otras poetas. Una prueba de que vincular la figura de protección artística con la figura materna es algo habitual, la encontramos en la propia Carmen Conde cuando llama a la escritora Gabriela Mistral, “Gran madre noble” (2007: 657-660).

⁸ “Con quince años intentaba encontrar “un espacio propio” para leer y escribir” (Nieva de la Paz, 2006: 25).

La crítica se ha ocupado de analizar la figura de la madre en sus poemas en cuanto figura que encarna una intencionalidad pacifista por oposición a los horrores de la guerra (Payeras, 2009: 287) o como metáfora para criticar los valores androcéntricos (Wilcox, 1997: 144). Y los estudios se han centrado en sus obras más célebres como *Mujer sin Edén* o *Mientras los hombres mueren*. Sin embargo, el objeto de este trabajo es analizar los poemas que giran en torno a la maternidad desde una perspectiva autobiográfica.

Derramen su sangre las sombras

Unos meses antes de dar a luz, una joven Carmen Conde pasea por el retiro junto a Gabriela Mistral. La escritora chilena recordará esa visita en el prólogo del segundo libro de Conde, *Júbilos*, donde hace una especial mención al hijo que espera su compañera, como si su presencia fuera la culpable del tema elegido por la autora:

Carmen Conde me trae su propia visita, el bulto de su libro, y... la presencia que planea sobre nosotras, de su hijo que viene. Como en una balada, el niño llega a este mundo duro envuelto en la primera faja de unos poemas sobre la infancia. Ha trabajado a la madre a lo largo de sus meses de linda hospedería, y la ha hecho retroceder a su infancia a fin de que lo sienta y lo entienda mejor cuando él asome...⁹.

El 15 de octubre de 1933, durante una consulta médica, la poeta descubrirá que su hija padece sufrimiento fetal y es necesario provocar el parto.¹⁰ Carmen Conde calificó la pérdida de su única hija como su primera “lección de sombra y eternidad”¹¹. La trágica experiencia tuvo una consecuencia poética inmediata, pues ese mismo año, la poeta trasladó sus emociones a los poemas recogidos en *Derramen su sangre las sombras*. Sin embargo, este poemario no verá la luz hasta la década de los 70¹²; un silencio que se justifica porque aquello supuso “una conmoción espiritual llevada a un libro de poemas que, por su intimidad, desea mantener inédito” (Miró, 1995: 27). El libro consta de tres partes: una parte inicial dedicada a los poemas escritos durante el embarazo (I. La espera), los poemas tras la muerte de la hija que registran el duelo de la autora en la segunda sección (II. El desencanto), mientras que la tercera parte recoge varios poemas escritos durante los años siguientes, entre 1944 y 1972 (III. Muchos años después). Este dato evidencia, por un lado, la originalidad del planteamiento de Conde, pues los poemas sobre el embarazo son escasos en nuestra historia literaria y, por otra parte, el hecho de que los poemas sobre este suceso abarquen toda su trayectoria poética, ya nos pone sobre la

⁹ Gabriela Mistral, en su Prólogo a *Júbilos*, de Carmen Conde (Conde, 1983: 8).

¹⁰ “Tengo la otra cosa desgraciada de haber tenido una hija que, por los malos cuidados médicos de aquel tiempo, no nació viva. Es decir, no nació, me la sacaron muerta. Lo mío maternal fue un desastre espantoso que ha influido en toda mi vida” (Ferris, 2007: 343).

¹¹ “Yo acababa de ser y dejar de ser madre, y de perder a mi padre. La Poesía adquiriría otro sentido en mi alma: de un bello juego, a una honda palpitación. La tierra me había dicho su primera lección de sombra y eternidad” (Conde, 2007: 201-202).

¹² “Desde que fueron escritas estas lamentaciones por la primera tragedia de mi vida, no las había vuelto a leer hasta mayo de 1973. En otras ocasiones posteriores a 1933 también me dolí en otros versos que agregué a los primeros. Porque, en realidad, aquella criatura que murió al nacer, que no fue mía más que cuando me habitaba, hizo que toda mi existencia se transformara radicalmente” (Conde, 1983: 9).

pista de que no estamos ante un tema marginal o anecdótico, sino de especial relevancia en su poesía.

El poemario se configura a través de la dicotomía vida/muerte y esa antítesis escenifica la lucha interior del yo poético: la poeta-madre expuesta ante el desgarramiento emocional y físico que ha provocado la muerte de su hija. Esta pérdida produce la sensación de una “orfandad inversa” y supone “un factor desestructurante para la personalidad materna” (Payeras, 2009: 292). Además, como veremos en el análisis posterior, el estado emocional del yo poético se refleja en el texto mediante la contraposición luz/sombra que caracteriza las dos partes del poemario: espera/desencanto. Formalmente, estas antítesis se verán reflejadas en la doble elección verso/prosa: la primera parte está escrita en verso, mientras que la segunda se compone de poemas en prosa¹³. En estos textos nos encontramos una emoción, por momentos contenida y en otros, más vehemente, sostenida por exclamaciones y paradojas. Son unos versos que nacen de la necesidad espontánea de dejar testimonio escrito de su experiencia. En este camino no se encuentra sola, sino que otras de sus compañeras escritoras, en la primera mitad del siglo XX, se harán eco de la pérdida de sus hijos en el parto¹⁴.

En la primera parte, nos encontramos con dos ejes conceptuales. Como es propio del estado en que se encuentra el yo poético, el primer eje se compone de referencias a la ilusión por la espera, junto con las dudas y el miedo que suscita en ella. Al igual que sucede con otras poetisas de su generación, el hijo supone una esperanza en el futuro¹⁵, de ahí que se pregunte: “¿Serás tú el sol que necesito / el agua para mis sienes?” (Conde, 1983: 25). Esa ilusión también se plasma en las imágenes recurrentes dedicadas a la unión de los dos cuerpos y la complicidad íntima madre-hija:

Caminamos al unísono.
Por vez primera otro corazón
se mueve con el mío.
A la vez: latido por latido.
Juntos, hasta encontrarnos.
Juntos, hasta desprendernos. (1983: 22)

Esas imágenes tienen como objeto principal la sangre¹⁶: “tu sangre y la mía se han unido”; y los latidos del corazón: “Siento tu voz de latidos / Yo contengo la vida” (26)¹⁷. El anhelo se ve empañado por las dudas que se cuelan en cada poema y que nos transmiten la sensación de desazón que atraviesa la autora. Su miedo es incluso premonitorio, pues plantea el fatal desenlace en reiteradas ocasiones: “¡Lo deseo con la angustia / de jugarlo en el trance!” (16), “si es que te tengo / [...], si es que puedo abrirte a la vida” (21),

¹³ El hecho de recrear una experiencia física a través de un poema en prosa responde a la necesidad de romper con los “modelos dominantes, la desarticulación de los cuerpos tradicionales y recreación de otros nuevos” (Lecoindre, 2023: 116).

¹⁴ Concha Méndez registra la pérdida de su hijo en su poemario *Niño y sombras*, mientras que Ángela Figuera dedica dos poemas a este suceso: “Muerto al nacer” y “Perdido” (2009: 63 y 68).

¹⁵ “El mundo es como un desierto y el hijo en él un oasis” (Méndez, 1995: 83).

¹⁶ La referencia de la sangre se concibe como metáfora de regeneración (Wilcox, 1997: 155).

¹⁷ Este símbolo también estará presente en poetisas coetáneas como Concha Méndez: “Caminabas en mi seno / [...] Ibas a nacer, el mundo / se afianzaba en mi sangre” (2019: 80).

“me angustio pensándote” (23) o “Temo por el que estoy creando” (20). Por el contrario, esa nueva vida le proporciona a la autora una certeza de la que ella carece (Wilcox, 1997: 141), pues confiesa en dos ocasiones que el hijo “me ayuda a creer en mí” (21) y a él le pide “trae mi voluntad contigo” (13).

Otro de los ejes es la descripción de los aspectos fisiológicos del embarazo (“curva de mi existencia”). Frente a la poesía maternal abstracta y espiritual de la tradición poética, en esta poesía nos encontramos con referencias al proceso físico de la madre: “yo contengo la vida / [...] Te estoy formando en silencio” (26), “le doy mis alimentos / a través de mi sangre adormecida” (32). Esa fisicalidad no es inocua, el proceso consiste en que “dentro de mi carne / fragua su carne, su piel / su corazón” un niño cuyo “latido es golpe”, y produce dolor (“cuerpo dolorido” (16))¹⁸. Sin embargo, el parto aparece descrito mediante alegorías referidas a la naturaleza, tales como “darlo a la vida”, “salida a la aurora”, “brotarlo como una flor”, y, especialmente, se expresa en términos de ruptura de ese nexo al que nos referíamos antes: “escisión”, “juntos, hasta desprendernos”; es decir, describe su cuerpo dividido (Wilcox, 1997: 140). El símbolo principal de los poemas sobre el embarazo es el vientre, para cuya descripción utiliza metáforas como la de la mina o la cantera.

Si bien uno de los elementos predominante en esta primera parte era la duda, también será la protagonista de la segunda parte del poemario. La incompreensión de la tragedia protagoniza esta fase del duelo y eso se plasma en los poemas a través de interrogaciones y exclamaciones que representan la falta de certezas. Sus inquietudes tienen como fuente la incompreensión del hecho que acaba de ocurrir y también los interrogantes que plantea esa niña que no ha visto la luz “¿Qué habría dentro de tu frente?” (42). Se prolonga entonces el estado del embarazo, la eterna duda, al verse el anhelo interrumpido: “soñaba con tu voz [...] pero tú no has tenido voz, tu garganta no se estrenará llamándote” (43). La madre no se resigna y busca el ansiado encuentro “va buscando mi corazón golpe a golpe para radiante unión de júbilo” (44), “¡Espérame, María del Mar! ¡Espérame con tus ojos ya abiertos!” (50), “dejo abiertos mis brazos” (51).

Frente a la luz de la primera parte, se da paso a la oscuridad del doble túnel: el vientre y la tumba¹⁹. Así, ese vientre que albergaba la esperanza se ha convertido en su “humillado, fracasado y dolorido vientre” (47). Se contraponen las imágenes del vientre como cantera y mina frente al vientre-tumba; así como la paradoja del vientre que es, al mismo tiempo, creador y destructor, “creándote” / “deshaciéndote” en un mismo proceso. Los campos semánticos predominantes son la oscuridad y la negación: “fracasado”, “mísero”, “pobre”, “inútil”, “humillado”, en referencia a su sangre y a su vientre, es decir, representan la culpabilidad que siente la madre al no haber podido salvar a su hija. Sobre este sentimiento, Payeras Grau concluye que “la reducción de la identidad femenina a la función maternal provoca una evidente frustración en la mujer que asume ese rol

¹⁸ La mención a la fisicalidad del proceso del embarazo y el parto, y el dolor que conlleva también aparece en otras poetisas como, por ejemplo, Ángela Figuera: “un día sentimos / que nos desgarran la entraña / luego, un descanso infinito” (2009: 67).

¹⁹ “El propio cuerpo de la mujer se convierte en tumba, insistiendo en la ambivalencia del acto procreativo: el cuerpo de la mujer, que dudaba en poder dar la vida, se convierte ahora en la afirmación del lugar de la muerte” (Rodríguez, 2022: 65).

como necesario en la construcción de la propia identidad” (2008: 297). Además, en esta segunda parte aparecen un elemento transgresor y novedoso como son las referencias explícitas al posparto: el cuerpo, en plena fase de puerperio, se convierte en la prueba de la tragedia:

Mis pechos empezaron a llenarse de leche. Ajenos, ignorantes, distanciados de la tragedia que tuvimos tú y yo, hija, te preparaban tu alimento [...] ¡Qué fracaso el fluir de mis pechos! ¡Qué repetida amargura la de verme transformar una parte de mi ser en alimento tuyo, sobre el yelo de la muerte! He estado con fiebre, inmóvil, penando en toda la inmensa distancia que nos separa, mientras esta inútil leche se retiraba humillada y algodónaba mis desdichadas arterias fluyentes. (1983: 53)

Finalmente, Conde reproduce un sentimiento común en otras poetas, como es la soledad de la madre en el trance del embarazo/duelo: “nadie sabe del inmenso vacío, la desolación de mis venas” (51). El hecho de que la madre se encuentra sola en este momento también lo reproducirá en “Con el corazón a solas” —*Iluminada tierra* (1951) —: “como un parto brutal, cuando se muere el hijo, la madre sola”. Al respecto, Concha Méndez, quien también perdió a su hijo en el parto, lo expresará en su poema “Recuerdo”: “Ibas a nacer, yo sola / iba contigo a esperarte. / La madre va siempre sola, / quien quiera que la acompañe” (Méndez, 2019: 80). No solo encontramos similitudes entre sus compañeras de generación, sino que, como apuntábamos anteriormente, su precedente directo, Rosalía de Castro, también expresa la angustia ante la pérdida de su hijo: “Al huir de este mundo, ¡qué sosiego en su frente! / Al verle yo alejarse, ¡qué borrasca en la mía!” (1985: 73).

Si nos centramos ahora en la tercera parte del poemario nos encontramos con la emoción intacta: las imágenes y símbolos se repiten a pesar del paso del tiempo. Es decir, la tragedia cobra esa dimensión de eternidad a la que aludía la propia Conde. Precisamente, las otras tragedias de la vida y otras muertes de seres queridos la harán revivir en el presente un duelo doble: el de la hija perdida y el del marido; el de la hija perdida y el de su madre (“he volcado mi vientre dos veces”). Y esto ocurre porque la maternidad frustrada supuso la mayor tragedia de su vida: “he vivido de madre en mi sueño/ porque a madre verdad no alcancé” (61). Ese carácter cíclico del sentimiento se ejemplifica en imágenes como la contraposición vientre / tumba, que ya habíamos visto en la segunda parte y que aquí recupera “¿Cómo podré guardármelas, habiéndolas besado / en la carne caliente y en su mármol de luego?” (59). Otro elemento que ejerce también de nexo entre las tres partes es la referencia física porque, ante todo, los poemas sobre la maternidad se sustentan en una poética del cuerpo: “Se planta ante el crudo espejo este cuero / y se piensa: / pasó por aquí; aquí se hizo, dentro” (64). De nuevo, esa condición de eternidad que subyace a la pérdida de la hija también estaba presente en el texto de Rosalía de Castro: “No, no puede acabar lo que es eterno, / ni puede tener fin la inmensidad” (1985: 73).

Esta tercera parte, recolección de poemas sueltos posteriores, viene a confirmar que el duelo por la hija supuso un dolor continuado en el tiempo (“Y una no olvida, perdona ni quiso otro ser [...] Porque a una la siguen royendo las hambres brutales / que nada sacia nunca” [64]) y que su representación no se circunscribe a un poemario, sino que discurre a lo largo de toda su trayectoria poética. Por tanto, la maternidad se con-

figura como un tema transversal en la poeta, un tema que atraviesa su obra como una muestra del vínculo inquebrantable entre vida y poesía.

Conclusiones

Podemos afirmar que hemos cumplido los objetivos que nos planteábamos en la introducción. En primer lugar, se han trazado brevemente las coordenadas sociopolíticas de la época en la que se inscriben los textos de Conde. De esta manera, hemos comprobado cuál era la concepción de la maternidad en su tiempo y la influencia que el contexto tiene en el análisis de los poemas, pues se elaboran a partir de la experiencia personal de sus autoras. Ese carácter particular le confiere un valor testimonial a los textos que abordan la maternidad que los convierte en un documento histórico, además de poético, para comprender la evolución del tema a lo largo de los años. Pese al silencio al que han estado condenadas estas composiciones, su análisis revela la importancia que tiene dentro de la producción poética de autoría femenina. Además, los textos pertenecen a una corriente transgresora que, frente al arquetipo tradicional, convierte el cuerpo de la mujer en materia poética.

En segundo lugar, se ha analizado el poemario *Derramen su sangre las sombras* tanto desde la vertiente de la corporalidad como de la autobiografía, poniendo de relieve el uso de recursos poéticos e imágenes recurrentes que suponen una transgresión del arquetipo tradicional; ese estereotipo clásico muestra a las madres como símbolo de abnegación, despojadas de cualquier referencia corpórea y alejadas, por tanto, de la experiencia real de la maternidad. Hemos podido comprobar que *Derramen...* se configura como un diario del embarazo y el posparto, un díptico de la tragedia cuya interlocutora es la hija; con ella emprende un diálogo que se mantiene durante las dos partes del poemario. En él se vierten las emociones contrapuestas, la duda y la celebración de la espera, la vida y la muerte, la esperanza frente al dolor. Pero será en la segunda parte en la que se consume la “lección de sombra y eternidad” a la que aludía Carmen Conde, pues el tono sombrío se apodera de una escritura que es testigo de un dolor que perdurará en el tiempo (“se ha abierto la eternidad” [1983: 52]), tal y como demuestra la pervivencia del tema en la tercera parte del poemario.

En el caso de Carmen Conde nos encontramos ante la crónica de una maternidad frustrada, una experiencia trágica que marcará no solo su vida sino también su poesía. En poemarios posteriores, la sombra de esa pérdida la llevará a retratar a otras mujeres célebres de la historia que también perdieron a sus hijos, como la bíblica Eva (*Mujer sin Edén*, 1947). En estos personajes, encuentra Conde el consuelo al expresar su dolor a través de un sentimiento universal que padecen muchas mujeres, ya sean conocidas o anónimas, y con las que ella se identifica. A través de la descripción del dolor de las madres que han perdido a sus hijos en la guerra, la poeta encuentra el cauce para la expresión de un duelo compartido (*Mientras los hombres mueren*, 1952). Tal y como ella afirma en el prólogo de *Derramen...*, este suceso “hizo que toda mi existencia se transformara radicalmente” (1983: 9).

Por lo tanto, podemos afirmar que el tema de la maternidad no es un asunto anecdótico, pues vertebró la poética de Conde. De ahí que encontremos referencias en poemas escritos en 1933, 1944, 1961 o 1972. El poemario se articula a través del binomio

luz y oscuridad; la luz identificada con el anhelo que protagoniza la primera parte, frente a la oscuridad provocada por la muerte de su hija. Un estudio atento desvela el amplio abanico de metáforas que abarcan desde la descripción del anhelo a la desesperanza. Una emoción que no se produce en el plano de la abstracción, pues describe la transformación de un cuerpo durante el embarazo y tras el parto. Ambos planos están representados en el poema: el alma y corporalidad. Desde la crítica no se ha considerado un poemario de trascendencia poética o no se le ha dedicado suficiente atención a pesar de que queda demostrada la evidente relevancia dentro de la poesía autobiográfica. Asimismo, su contribución no se limita al campo de los estudios poéticos, sino que se convierte en un texto que da testimonio sobre la concepción de la maternidad en su tiempo.

Referencias bibliográficas

- ALBORG, Carmen (2000). Madres e hijas en la narrativa contemporánea. En Marina Villalba Álvarez (coord.) *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo xx* (13-22). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CABALLÉ, Anna (2013). *El Feminismo en España. La lenta conquista de un derecho*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO, Rosalía de (1985). *En las orillas del Sar*. Madrid: Cátedra
- CONDE, Carmen (1983). *Derramen su sangre las sombras*, Madrid: Torremozas.
- CONDE, Carmen (2004). Por el camino, viendo sus orillas. En CABALLÉ, Anna (ed.). *Contando estrellas: siglo XX. La vida escrita por las mujeres II* (543-554). Barcelona: Lumen.
- CONDE, Carmen (2007). *Poesía completa*. José Luis Ferris (ed.). Madrid: Castalia.
- FERRIS, José Luis (2007). *Carmen Conde: Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de hoy.
- FERRIS, José Luis (2022). Introducción. En *Mujeres del 27*. Madrid: Austral
- FREIXAS, Laura (2009). *El silencio de las madres*. 451 Editores.
- FIGUERA, Ángela (2009). *Obras completas*, Madrid: Hiperión.
- HERRERA, Ana (2021). Femenidad y feminismo en Mujer sin Edén de Carmen Conde. *Sur, Revista de Literatura*, (17).
- KIRKPATRICK, Susan (2003). *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra.
- LE GUIN, Ursula K. (2018). La hija de la pescadora. En DAVEY, Moyra (ed.). *Maternidad y creación*. Madrid: Alba.
- LECOINTRE, Melissa (2023). Imaginarios del cuerpo en las poetisas españolas contemporáneas (1900-1936). En ESTABLIER PÉREZ, Helena (ed). *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por mujeres (1900-1968)*. Madrid: La Casa de la Riqueza, Estudios de la Cultura de España.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2011). *Usos amorosos de la postguerra española*. Madrid: Anagrama.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2020). El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero. *Artífara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*. 20(2), 183-204.
- MÉNDEZ, Concha (1995). *Poemas (1926-1986)*. James Valender (ed.). Madrid: Hiperión.

- MÉNDEZ, Concha (2019). *Entre sombras y sueños*. James Valender (ed.). Sevilla: Renacimiento.
- MERLO, Pepa (2010). *Peces en la tierra*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- MIRÓ, Emilio (1995). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- NASH, Mary (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En Thane, Pat (1996), *Maternidad y políticas de género: la mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Madrid: Cátedra.
- NELKEN, Margarita (2013). *La condición social de la mujer en España*. Madrid: Horas y Horas.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2006). Voz autobiográfica e identidad profesional: las escritoras españolas de la Generación del 27. *American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, Hispania* 89(1), 20-26.
- OSTRICKER, Alicia (2018). Una propuesta atrevida: maternidad y poesía (de "Writing like a Woman", 1983)". En DAVEY, Moyra, *Maternidad y creación*. Madrid: Alba Editorial.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1886). *Jaime*. Disponible en <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096592&page=1>
- PAYERAS GRAU, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- PLAZA AGUDO, Inmaculada (2011). *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras de preguerra (1900-1936)*. Salamanca. Universidad de Salamanca.
- RICH, Adrienne (1996). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra.
- ROCIA i GIRONA (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción del género femenino en la posguerra española*. Madrid: Subdirección general de Museos Estatales.
- RODRÍGUEZ, Béatrice (2022). La generación poética femenina del 27: Madres en duelo (Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde). *Verbeia*, (6), 57-58.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (2018). Escribir y ser madre. En DAVEY, Moyra (ed.). *Maternidad y creación*. Madrid: Alba Editorial.
- VALDERRAMA, Pilar de (1929). *Huerto cerrado*, Madrid: Editorial Caro Raggio.
- WILCOX, John (1997). *Women Poets of Spain: towards a gynocentric vision (1860-1990)*. Illinois: University of Illinois Press.

PERPETRADORES Y VÍCTIMAS EN
LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO
DE FERNANDO FERNÁN GÓMEZ Y *JUECES EN LA*
NOCHE DE ANTONIO BUERO VALLEJO

PERPETRATORS AND VICTIMS IN
LAS BICICLETAS SON PARA EL VERANO
BY FERNANDO FERNÁN GÓMEZ AND
JUECES EN LA NOCHE BY ANTONIO BUERO VALLEJO

ROBERTA NARCISI
Università di Pisa

roberta.narcisi@phd.unipi.it

 0000-0001-5873-4363

Recibido: 01/07/2024

Aceptado: 23/09/2024

Resumen

El presente artículo se propone profundizar en las caracterizaciones dramáticas de los responsables de los crímenes cometidos a partir de la Guerra Civil en la primera dramaturgia de la transición democrática española. Se ha elegido la figura del perpetrador para rescatar de los márgenes a uno de los actores imprescindibles de una realidad marcada por la violencia sin omitir su relación con las víctimas. A través de un análisis dramático y comparativo se destacarán dos diferentes caracterizaciones de esta figura en *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez y *Jueces en la noche* de Antonio Buero Vallejo; se señalará, además, cómo estas dos obras teatrales impulsan una primera aproximación al proceso memorialista en el nuevo y frágil contexto democrático.

Palabras clave: teatro, *Perpetrator studies*, violencia política, transición democrática, memoria histórica.

Abstract

This article aims to delve into the dramatic characterizations of those responsible for the crimes committed from the beginning of the Spanish Civil War in the first dramaturgy of the Spanish democratic transition. The figure of the perpetrator has been chosen to rescue from the margins one of the essential actors of a reality marked by violence without disregarding his relationship with the victims. Through a dramatic and comparative analysis, two different characterizations of this type of character will be highlighted in *Las bicicletas son para el verano* by Fernando Fernán Gómez and *Jueces en la noche* by Antonio Buero Vallejo; it will also be pointed out how these two plays promote a first approach to the memorial process in the new and fragile democratic context.

Keywords: Theatre, *Perpetrator Studies*, Political Violence, Democratic Transition, Historical Memory.

Introducción

La literatura ha dedicado un amplio margen a la figura de la víctima gracias al hecho de que, sobre todo con la llegada de la democracia en España, han salido a la luz numerosos testimonios, muchos de ellos de los escritores exiliados, que pudieron finalmente devolver sus obras a su tierra de origen. Sucesivamente y a partir de los primeros años del siglo XXI las nuevas generaciones, los nietos de la guerra, se han comprometido a sacar a la luz las versiones heredadas en los hogares familiares por sus padres y abuelos, protagonistas e hijos de la guerra. A través de los movimientos de la *posmemoria* (Hirsch, 2015) y de la *memoria afiliativa* (Faber, 2011) son cada vez más las iniciativas sociales y artísticas que se producen en este sentido; memorias silenciadas y parcialmente descoloridas y dañadas por el tiempo han inundado páginas, escenarios, pantallas. Por otro lado, a los victimarios, es decir, a los responsables de los delitos cometidos durante la Guerra Civil y la dictadura franquista, se les ve y oye muy poco porque muy pocos fueron los testimonios efectivos principalmente porque habían muerto ya o porque los pocos que quedaron decidieron no hablar o negar. Además, con el clima de silencio e impunidad impuesto durante la transición democrática se animaba a pasar página y no darle vueltas al pasado; la promulgación de la Ley de Amnistía (1977) y la correspondiente falta de procesos judiciales hizo más difícil forjar un retrato más hondo de las verdaderas identidades de los responsables de la perpetración de la violencia. Por estas razones, las visiones y las representaciones teatrales de los victimarios se construyeron a partir, sobre todo, de las miradas y las palabras de las víctimas.

El emergente campo interdisciplinario de los *Perpetrator Studies* está intentando rescatar la categoría del perpetrador para arrojar luz sobre los oscuros y violentos acontecimientos que han marcado el siglo XX. Concretamente, se pretende hacer un “giro hacia el victimario” (Sánchez León, 2018) con el objetivo de indagar las razones y las responsabilidades que subyacen a los actos impunes cometidos por los perpetradores o “contrafiguras de las víctimas” y permitir una comprensión más exhaustiva de aquellos procesos políticos que siguen teniendo repercusiones en el presente (Sánchez León, 2018; Ferrer y Sánchez-Biosca, 2019; Ros, Rosón y Valls, 2021). Incluir el análisis de esta categoría en el ámbito cultural no equivale a empatizar con su figura ni tampoco marginar a la víctima, por el contrario significa decantarse por una lectura compleja y completa, en la medida de lo posible, que pueda contribuir al esclarecimiento de la verdad y al avance de los procesos memorialistas y democráticos en el país.

Con respecto al contexto español, durante el periodo de la transición se verificaron una serie de “tímidos acercamientos culturales y periodísticos a las figuras de los perpetradores, que cuestionaban el discurso hegemónico franquista que responsabilizaba de todos los males de la Guerra Civil a los republicanos” (Pericet, 2023: 313), pero sin llegar a erigirse por encima del clima de olvido y silencio impuesto. El parcial interés historiográfico y literario hacia las figuras de los perpetradores de la Guerra Civil y la dictadura franquista empezó a verse en concomitancia con el desarrollo de los movimientos de reparación y recuperación de la memoria histórica a lo largo del siglo XXI (Pericet, 2023). Hans Lauge Hansen aclara cómo entre 2000 y 2016 se escribieron unas cuantas novelas sobre la Guerra Civil y la dictadura en las que se hace explícita de manera más o menos patente la perspectiva del perpetrador; pero, al mismo tiempo, algunos narradores

como Cercas y Méndez “tienen sus dificultades ético-políticas para defender este enfoque” (Hansen, 2018). En el panorama dramático se observa, también, una significativa escasez de aproximaciones a la perspectiva del perpetrador; en este sentido Hernando Vázquez aclara cómo en la producción teatral se ha vuelto imperativa la urgencia de visibilizar a las víctimas de la guerra y del franquismo mientras que a los perpetradores se los suele generalizar como “monstruos” o seres ausentes evocados a través de las palabras de las víctimas (2017: 44-70). Hay, en definitiva, una continuidad en privilegiar el punto de vista de la víctima con el objetivo de otorgarle el reconocimiento y cumplir con la justicia que la democracia no restituyó a partir de la transición.

La categoría del perpetrador despierta la atención no solamente por su escasa presencia, sino también por su naturaleza antropológica y sociológica. Así, la literatura y la dramaturgia recurren a mecanismos imaginarios de representación gracias a los cuales pueden “abrirnos los ojos para ver cómo se presenta el mundo visto a ojos de las personas en camino de convertirse en victimarios” (Hansen, 2018). Hannah Arendt empleó la expresión “banalidad del mal” a partir de su visión crítica del proceso al oficial y criminal alemán Adolf Eichmann en 1961; a través de sus anotaciones ha trazado un perfil del victimario al que no define como “monstruo” o “ser excepcional” sino como un ser “terroríficamente normal” (2003: 282). La capacidad de ejercer el mal es una condición que acomuna a todos los seres humanos y que, incluso, difumina los límites entre las categorías de perpetradores y víctimas según los niveles de violencia que varían conforme a los contextos políticos. Pero si se quiere efectivamente llevar a cabo un giro hacia el victimario, hay que centrarse tanto en la naturaleza antropológica como en las razones individuales y sociales que mueven a cada perpetrador a actuar y si estas llegan a explicitarse en la obra teatral. En definitiva, para analizar la caracterización textual y escénica hay que tomar en consideración factores contextuales y antropológico-sociales junto a los mecanismos propiamente empleados por los dramaturgos.

En este trabajo se pone la atención en las primeras representaciones de la transición democrática y se adopta un enfoque inclusivo que hace hincapié en los retratos de los perpetradores y la dialéctica relacional con las víctimas para vislumbrar el interés teatral que se demostró hacia ambas figuras en ese nuevo contexto. Se ha elegido focalizar la atención sobre la construcción dramática de la figura del perpetrador, ya que ampliar su estudio a las puestas en escena merecería un espacio más amplio para poder abordarse con debida consideración.

Representaciones del perpetrador en la transición democrática: entre el espacio público institucional y el espacio íntimo de la conciencia

La transición democrática es un periodo histórico que en general comprende el periodo que va desde el 20 de noviembre de 1975 hasta el octubre de 1982, año en que ganó las elecciones y fue presidente del gobierno Felipe González, miembro del Partido Socialista Obrero Español. Se puede adoptar el término *transición* tanto por la situación política, que tras una larga dictadura intentó lentamente avanzar hacia la restauración de la de-

mocracia, como por la situación dramático-escénica, principalmente porque la censura tuvo que esperar el año 1977 para desaparecer completamente y nuevas medidas, sobre todo económicas, debieron emplearse para normalizar los avances teatrales (Muñoz, 2005). El interés hacia la memoria de la pasada guerra y la dictadura tuvo que esperar la mitad de los años ochenta y, principalmente, el principio del siglo XXI para empezar a ver su auge (Aszyk, 2016: 33).

Sin embargo, al reinstaurarse la democracia, se adelantaron dos posturas importantes en el panorama teatral: por un lado, Ruiz Ramón aclara cómo se “rescataron” del olvido las obras paralizadas por el estallido de la guerra y se “restituyeron” los textos del exilio y los censurados durante el franquismo (de Paco, 2018); por el otro, se escribieron y estrenaron nuevos textos teatrales en los que se abordaron temas tabúes con cierta libertad, al margen de las alusiones veladas del periodo dictatorial. Dentro del variado panorama teatral (teatro independiente, comedia burguesa de evasión, etc. [García Lorenzo, 1981]) algunos dramaturgos empezaron a dedicarse a la causa memorialista. En este trabajo se analizarán dos textos teatrales representativos de este periodo: *Las bicicletas son para el verano* (1977) de Fernando Fernán Gómez y *Jueces en la noche* (1979) de Antonio Buero Vallejo. En ellos se destacan dos figuraciones dramáticas del perpetrador: el victimario que desde el espacio público y/o institucional irrumpe en el espacio privado de la víctima y el espacio íntimo en el que el perpetrador se enfrenta a su conciencia. En el primer caso, el perpetrador corresponde a las figuras del militar nacional, del miliciano republicano y de todos los criminales de la Guerra Civil, en el segundo, al represor durante la dictadura y al político corrupto de la transición. Se han elegido estas dos obras porque, como se profundizará en este apartado, vehiculan dos primeras aproximaciones diferentes con respecto a la dialéctica relacional entre víctimas y perpetradores, si bien ambas son representativas del nuevo contexto sociopolítico y dramático en el que se representan.

Las bicicletas son para el verano, escrita en 1977 y estrenada en 1982, es una obra de teatro en dos partes de quince cuadros que ofrece un retrato intimista de una familia madrileña de la clase media, desde la normalidad de los días previos a la guerra hasta la realidad desfigurada de los primeros días después del fin de la contienda. Si se analiza la caracterización del personaje del perpetrador se destaca generalmente una significativa ausencia de protagonismo. Ya en el reparto del *dramatis personae* no aparece ningún militar o miliciano. Todos son vecinos y familiares que sufren las consecuencias cotidianas de la guerra: el encierro, el ocultamiento, el miedo, el hambre y la pobreza. La elección de esta ausencia no depende del hecho de despreciar a los responsables de la contienda, sino de mostrar esa tercera España impotente que no pudo esquivar los golpes del enfrentamiento bélico (Ros Berenguer, 2000: 440-446). Al mismo tiempo, si bien Fernán Gómez parece adoptar una aptitud reconciliadora que reduce al mínimo el protagonismo del enfrentamiento ideológico del combate, “críticos como Amestoy vieron, sin embargo, un justo trasfondo de ‘amargura incontenible’ que se iba imponiendo en el desarrollo de la tragedia” (García-Abad, 1999: 411), a medida que esta va avanzando.

Analizando dramáticamente los grados de representación de los personajes (García Barrientos, 2017), los perpetradores no son personajes patentes, es decir caracterizados y presentes en el texto y en la escena, sino que, por el contrario, son personajes ausentes (aludidos), a los que se hace referencia a través de los diálogos, y latentes

(ocultos), que pertenecen a un espacio contiguo, parcialmente visible para los personajes representados.

En el cuadro I aparece una casa iluminada y abierta en la que la cotidianidad se ve interrumpida por la llegada del padre de familia, Don Luis, que trae malas noticias: “No sabéis cómo está Madrid. ¡Y el puñetero periódico! [...] No abre uno una página en la que no haya un muerto, un incendio” (Fernán Gómez, 2010: 110). El periódico es el primer objeto que se hace intermediario de la violencia institucional que se insinúa en el espacio íntimo y familiar y que va aportando noticias sobre la guerra durante todo el desarrollo de la historia. El segundo objeto que irrumpe es la radio, *leitmotiv* y elemento de interconexión entre el espacio abierto y el cerrado. Se escucha el locutor de la radio que anuncia el golpe de estado, la sublevación de los militares y el estallido de la guerra, interponiéndose a las conversaciones y los comentarios de los familiares. Sucesivamente sigue aportando noticias básicas como la no intervención de las potencias democráticas o el traslado del gobierno a Valencia; se emite el discurso de la Pasionaria, los himnos republicanos de la Internacional y la Varsoviana, la llegada de las Brigadas Internacionales. La familia escucha las radios de ambas zonas, Unión Radio (republicana) y Radio Burgos (nacional). A las noticias de la radio se interpone la visión desde el balcón de los milicianos que desfilan por la calle para ir al frente (visible solo para los personajes patentes).

La violencia de la guerra se acerca cada vez más irrumpiendo progresivamente en el espacio íntimo del vecindario a través de explosiones y disparos: “Luis se agacha. Inmediatamente suena un disparo. La bala rompe el vidrio del balcón. Todos se levantan de la mesa de un salto” (Fernán Gómez, 2010: 152); “Suenan al mismo tiempo las explosiones, los disparos de fusil, el tableteo de las ametralladoras, ‘la Varsoviana’ y la música sinfónica. Todos se sientan a escuchar la radio” (175). Los ruidos, los desastres y las heridas causados por las armas introducen la dimensión más directa y concreta de la perpetración violenta que ejercen desde fuera. Arendt aclara que la violencia posee un carácter instrumental, es decir, exige una serie de herramientas o medios para realizar un fin que puede o menos justificar, pero nunca legitimar, su empleo; oponerse a la violencia quiere decir, en la mayoría de los casos, enfrentarse “no con hombres sino con artefactos de los hombres, cuya inhumanidad y eficacia destructiva aumenta en proporción a la distancia que separa a los oponentes” (Arendt, 2006: 63-73). Con relación a ello, en *Tratado sobre la violencia*, Wolfgang Sofsky puntualiza cómo las armas constituyen una autoextensión de los cuerpos humanos que hacen percibir su presencia. Se caracterizan por cruzar las barreras del espacio y el tiempo, por la destrucción con una violencia “objetivada” e indiscriminada; en la mayor parte de los casos el verdugo no se deja ver, se mantiene alejado y ejerce, a través de sus armas, una violencia que sorprende y aterroriza a las víctimas (1998: 20-35).

De cualquier modo, en la obra no aparece la dramatización de una ejecución directa en la que se puedan discernir las figuras de los responsables. Aparte de la radio y los periódicos, es a través de las conversaciones entre familiares y vecinos como se desprenden comunicaciones sobre ajusticiados, torturados y desaparecidos: al hijo de Revenga los comunistas “le han atado a un árbol, han hecho una hoguera debajo y le han quemado las piernas hasta las rodillas” y “los de la Falange han asesinado a tiros a un guardia” (Fernán Gómez, 2010: 111); “se han cargado a Calvo Sotelo” (127); “una represalia por lo del teniente Castillo” (130); “el padre de Romera ha desaparecido” (168);

al primo Antonio “le dieron el paseo” (186); “Juan murió en la batalla del Ebro” (234); etc. A lo largo de la pieza no se caracteriza a unos responsables en concreto sino que se emplean expresiones indeterminadas, tales como “uno de las Brigadas internacionales”, “estos rojos”, “los militares”, etc. “Los asesinos no tienen nombre” (Sánchez Zapatero, 2021: 24), porque tienen importancia los actos violentos y sus consecuencias y no los responsables y las razones por las que los cometen. Los únicos nombres de miembros institucionales que aparecen son el teniente José Castillo, militante socialista, y José Calvo Sotelo, representante del partido monárquico conservador, ambos asesinados al explotar la guerra. Se van citando algunos nombres comunes de las víctimas y solo en el epílogo se cita el Caudillo. Todos estos elementos constituyen los únicos medios que el autor emplea para representar la violencia que desde los espacios públicos y exteriores, también dramáticamente ausentes y latentes, es decir, mencionados o contiguos, no representados y visibles solo parcialmente para los personajes, se abate sobre el espacio íntimo y patente del hogar familiar. “El enemigo aparece representado como una masa uniformada de destrucción, casi como una maquinaria en la que no se detectan rasgos humanos”, aclara Sánchez Zapatero, con la intención de “ceder el primer plano de la narración al colectivo intrahistórico que vio truncados sus proyectos vitales por culpa de la guerra” (2021: 24). Se asiste, en definitiva, a un proceso de descorporeización y cosificación que convierte al perpetrador en una figura desplazada e intermediada. En esta obra la responsabilidad es de los victimarios, vencedores y vencidos, que han trastocado la cotidianidad de las víctimas, representadas por las familias que deciden no tomar parte en la contienda y cuyas existencias llevan inevitablemente la marca de la violencia y el sufrimiento. Y terminada la guerra, la bicicleta tan deseada al principio de la pieza por el protagonista, el joven adolescente Luisito, se convierte en un recuerdo lejano, así como lejano es el recuerdo de un verano de paz.

Esta dirección es retomada parcialmente por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra en su obra *Terror y miseria en el primer franquismo*, que empezó a escribir en 1979, durante la transición, y se estrenó en 2002. Inspirada en *Terror y miseria del Tercer Reich* (1938) de Brecht, el autor muestra desde una perspectiva intrahistórica nueve retratos de vida cotidiana en los que se insinúa el primer franquismo. Dentro de un clima general de terror y miseria, muestra una serie de motivos que caracterizaron las vivencias de los que sobrevivieron a la guerra: la incomunicación y el miedo en la primavera del 1939; el control del sistema escolar; el hambre, la hipocresía y la corrupción, la incompreensión y la violencia; el encierro y la falta de intimidad; la dialéctica del exilio físico-interior; el esconderse por miedo a la represalia. Son retratos de mundos separados que se entrecruzan y en los que, al igual que en la pieza de Fernán Gómez, nunca se ve al perpetrador entrar físicamente en el espacio íntimo de los personajes pero se escucha y percibe su presencia, así como se reflejan en sus existencias las marcas del sufrimiento de la derrota, por un lado, y el miedo y la hipocresía para salir adelante, por el otro.

Si en la obra de Fernán Gómez los perpetradores están dramáticamente ausentes y latentes, porque se mencionan y no llegan a hacerse visibles en el escenario y solo se perciben las consecuencias de sus actos, mediados, sobre las existencias íntimas de las víctimas, Antonio Buero Vallejo toma otra dirección y dramatiza el espacio íntimo patente del perpetrador en otro contexto, entre la transición democrática y la pasada dictadura. *Jueces en la noche*, escrita y estrenada en 1979, es una obra de teatro en dos partes

en la que Buero Vallejo aborda cuestiones histórico-políticas y morales por primera vez en modo directo, concreto y libre de la censura. Al mismo tiempo, los personajes dramatizados son ficticios como medida de precaución debido a la fragilidad transitoria del contexto. El dramaturgo trata principalmente el terrorismo y el camaleonismo de algunos gobernantes en la transición de un sistema a otro.

El protagonista de la pieza, el diputado democrático Juan Luis Palacio, está obsesionado por sus malas acciones como ministro durante el franquismo hasta el punto que, entre sueño y realidad, se someterá a un juicio con su propia conciencia de perpetrador. El evento que trastoca su tranquilidad conyugal y su conciencia dormida es básicamente el encuentro con el expolicía Ginés Pardo, que no solo le recuerda su pasado oscuro, sino que lo involucrará en un atentado en contra de un general bajo amenaza de revelar su verdadera identidad.

Es preciso analizar la caracterización dramática de Juan Luis teniendo en cuenta las dimensiones real y onírica en las que se mueve. Juan Luis es un marido fiel, un político respetable, pero excesivamente oportunista. Al llegar la democracia, declara: "Ahora tenemos que jugar esta partida miserable de la democracia, pero con la esperanza de recobrar un día la España verdadera. Y si para ello hay que llegar a la violencia, Dios nos perdonará" (Buero Vallejo, 1981: 72). Quiere cambiar de partido y convertirse en izquierdista, con la única intención de elevar su posición social. Pero Buero Vallejo muestra cómo en el período transitorio que se estaba viviendo en España no se podía pasar página sin enfrentarse con el pasado a través de una concienciación imprescindible en cada hombre. Es precisamente en la dimensión onírica como Juan Luis se encuentra a partir de la primera escena con algunas figuras misteriosas que se convierten en jueces, de ahí el título de la pieza. En realidad dos tienen la apariencia de los músicos que tendrían que tocar el violín y el violonchelo durante el aniversario de boda con Julia, su esposa, y son metafóricamente fragmentos de su conciencia que vuelven del pasado para someterlo al juicio más arduo: el enfrentamiento con sus recuerdos y consigo mismo. El primer recuerdo que le traen a la conciencia es el día en que intercedió en favor de Julia al ser supuestamente delatada por su novio, Fermín Soria, un joven aspirante a médico de ideología republicana. Junto a la aparición de los dos músicos, otro elemento llama la atención del protagonista: el sonido de una viola y la ausencia de un tercer músico.

A lo largo de la pieza se descubre que otro de los fantasmas que aparece en sus sueños recurrentes tiene la apariencia de Don Jorge, su jefe, aunque no se trate de él ni por su vestuario ni por su conducta. Este declara que el que toca el violín y tiene "cara de cadáver" es su hijo, al que le mataron al finalizar la guerra, pero Juan Luis no le reconoce y declara su inocencia:

¡Ni yo fui culpable, ni los míos! Él infringió las leyes. Si después tropezó con unas fieras que acabaron con él, lo lamento con toda mi alma.... En todos los bandos las ha habido. Y otros asesinos habían matado a familiares míos antes de la victoria (Buero Vallejo, 1981: 99).

Sucesivamente se descubre la identidad de la figura que toca el violonchelo; se trata del ex miliciano Eladio González: "Usted votó mi muerte en el consejo de ministros. Cuando lo hizo, me estaban golpeando. Ya no me duele" (Buero Vallejo, 1981: 125). Los tres

le amonestan continuamente sobre la urgencia de decir la verdad para salvarse de los mismos recuerdos que le están obsesionando.

Amenazado por Ginés Pardo en la realidad y por su misma conciencia en el sueño, decide confesarse con el sacerdote pero no logra decirle toda la verdad, aunque le revela el pasado como asesino de Pardo así como su parcial involucramiento: “La agresividad nos parecía un deber, una defensa de España contra la subversión... En alguna ocasión... Llegué a disparar” (Buero Vallejo, 1981: 106). Pero el protagonista es abandonado a su suerte y tiene que asumir ese cargo de conciencia porque no pueden salvarle ni la religión ni los sacerdotes.

A través de las declaraciones y las confesiones de Juan, se deduce que la tipología de perpetrador que nos propone Buero es la de un criminal burocrático, un “hombre ordinario” (Ferrer y Sánchez Biosca, 2019) que interviene y justifica su implicación pasada en actos delictivos apoyándose en los discursos del Poder del tiempo. La falta de admisión de responsabilidad agrava su actitud presente de perpetrador cuya impunidad es favorecida por su oportunismo o camaleonismo dentro del nuevo sistema burocrático de la transición. Junto a él hay otro agente del mal en la historia: el personaje igualmente patente de Ginés Pardo. El expolicía, a diferencia de Juan Luis, no cuestiona en ninguna ocasión su naturaleza violenta e inmoral; al contrario, es un criminal que actúa en función de su beneficio personal sin mostrar remordimientos. A este propósito, maquina un atentado e involucra a Juan Luis, reprochándole su complicidad por silenciar: “Tú has matado conmigo porque no avisaste y porque no hablarás. Y eso es lo único que me importa” (Buero Vallejo, 1981: 143). Le recrimina, además, su hipocresía al renegar de sus acciones pasadas:

PARDO.- Tú disparaste hace muchos años contra un muchacho y le heriste [...] porque tienes peor puntería que yo, no mejores intenciones. Y habrías ido de todos modos a la cárcel si no es porque tu fiel amigo Pardo arregló papeles y evitó la detención.

[...]

J. LUIS.- Fascista.

PARDO.- No me hagas reír. Crees haber cambiado por escupirme una palabra que antes venerabas y con ella te insultas a ti mismo (Buero Vallejo, 1981: 141-143).

Julia se ha enterado de la verdadera naturaleza de su pareja y le reprocha también la culpa. Inicialmente Juan Luis consigue mantener su posición firme apelando a las circunstancias contextuales del tiempo: “Fue un tiempo de favores y de impunidad, ya lo sé. Pero entonces no eran ilegales, y yo habría sido muy tonto de no aprovecharlos, como lo hizo todo el que pudo” (Buero Vallejo, 1981: 149). Pero Julia llega a conocer un secreto oscuro que Juan Luis no puede negar: él no solamente participó en la detención de Fermín Soria, sino también la engañó diciéndole que Fermín la había delatado a ella y a sus amigos; esta mentira respondía a la intención de Juan Luis de casarse con Julia y, una vez más, pensar en sus propios intereses. Julia no soportará esta traición y la culpa por haber matado ambos a Fermín y su redención consistirá en suicidarse.

Buero Vallejo alterna y funde las dimensiones temporales de presente y pasado a través de una serie de *flashbacks* y visiones futuras. Los primeros sirven para vislumbrar hechos pasados como, por ejemplo, el primer encuentro entre Juan Luis y Ginés Pardo, y las segundas para presagiar hechos como el asesinato del general planeado por Ginés

Pardo y el fracaso del aniversario de boda que se convierte, por el contrario, en los funerales de Julia. Ambos recursos toman lugar esencialmente en el sueño, en el que el protagonista dialoga con su conciencia desnuda. En la escena onírica inicial aparecen una serie de elementos epifánicos recurrentes a lo largo de la pieza y que vuelven, adquiriendo un sentido dramático, en la escena final. Se descubre que los personajes presentes en la escena final, e igualmente en la escena inicial, están muertos y sus delitos cargan sobre la conciencia de Juan Luis. Además de Eladio González, el general y la figura con la apariencia de Don Jorge, se descubre que el músico que toca el violín es Fermín Soria que, finalmente, vuelve a unirse con Julia, a quien corresponde tocar esa viola abandonada del principio, simbolizando una reconciliación con un pasado reprimido.

La dimensión onírica es para Buero Vallejo tan necesaria e igual de importante que la dimensión real; él consigue superponer los dos planos diegéticos hasta el punto de que se vuelve casi imposible discernirlos. Don Jorge se convierte en una alucinación constante y presente, mientras que Juan Luis se relaciona con sus familiares; además, las visiones nocturnas desencadenan consecuencias en la realidad. Es la conciencia de Juan Luis la que llega a mover los hilos de la historia primando sobre su control racional.

La vertiente onírica posee una dimensión calderoniana tanto por su capacidad de confundirse con la realidad como por la connotación moral que conlleva. El Segismundo calderoniano a través de su experiencia llega a una consideración didáctico-moral: hay que adoptar un buen comportamiento tanto en el sueño como en la realidad. De igual manera, el sueño constituye para Juan Luis una dimensión necesaria para poder enfrentarse libremente con sus oscuros secretos y adoptar una responsabilidad moral que sigue acallando. No solamente no evita las muertes del general y de su mujer por temor a admitir su culpa, sino que en el mismo día de los funerales de Julia accede al rol de consejero, satisfaciendo su beneficio personal. Ante su delirio de grandeza, los jueces le reprochan al final de la pieza: “Tú no puedes ayudar a nuestra patria” porque “tu pasado te lo impide” (Buero Vallejo, 1981: 162-163); al final quedan solo el vacío y una oscuridad que “devora la imagen de Juan Luis” junto a sus jueces que, al contrario, siguen brillando en “una victoriosa luz” (Buero Vallejo, 1981: 166).

Si se vuelve al contexto político y cultural en el que el autor se encontraba al escribir esta obra, se percibe como fueron muy pocos los testimonios de los perpetradores cuando a partir de la transición democrática era necesario rendir cuentas con el pasado. A través del sueño Buero Vallejo imagina una situación posible, necesaria y al mismo tiempo ausente en la realidad de su tiempo: el ajuste de cuentas y la admisión de la culpabilidad. En general, el teatro de Buero Vallejo es moral, ya que tiene que ver “con el deseo de revelar las responsabilidades humanas y las consecuencias de los actos de cada uno. Son los suyos dramas de conciencia, que profundizan cada vez más hondamente en el enigma de la culpabilidad” (Iglesias Feijoo, de Paco, 1994: XIX). *Jueces en la noche* es un drama en el que la conciencia es la verdadera protagonista que dialoga con el personaje en la pieza y con los receptores del drama. Si en la obra de Fernán Gómez la figura intermediada del perpetrador entra en el espacio de las víctimas, ahora son estas últimas las que entran en su espacio pero no por su propia voluntad, sino que es su conciencia la que las llama: “Usted nos ha llamado” (Buero Vallejo, 1981: 126), le reprochan los dos músicos. Al desnudar su conciencia atormentada, el autor muestra el sentir de su época e imagina una situación alternativa a través de su obra.

Después de su estreno, *Jueces en la noche* recibió varios ataques por su naturaleza bipartidista, síntoma de la persistencia de una escisión política (Sánchez Sánchez, 2003). En la historia los culpables son los simpatizantes de derechas y los rojos son las víctimas a los que hay que temer durante la transición democrática. Sin embargo, a Buero Vallejo le interesa dramatizar la figura de Juan Luis, cuya ideología política es esencialmente falaz; se trata de un funcionario ordinario perfectamente integrado en el aparato político que actúa por encima de los valores humanos e ideológicos simplemente para conseguir su propio beneficio tanto como ministro durante el franquismo como diputado corrupto durante la transición. Juan Luis, junto con Ginés Pardo, son los hombres comunes de los que habla Arendt que están dispuestos a ejercer el mal y a silenciar sus acciones por una razón que aparece clara a lo largo de la pieza: salvar sus propios intereses. Por otro lado, hay que reconocer que Buero Vallejo nunca negó haber dejado filtrar en sus obras unas referencias a la Guerra Civil, así como nunca perdió esa sensación de vencimiento y derrota de la República (Bravo, 2020); pero, al mismo tiempo, también aceptó el posibilismo de la dictadura para mostrar a través de su dramaturgia la cara más humana y crítica de su país (de Paco, 1984). Este primer drama despojado de la censura no se puede tachar simplemente de “bipartidismo político” porque el autor aborda unas cuestiones candentes en su época, asumiendo una posición intermedia.

En primer lugar, las figuraciones de los dos perpetradores, aunque sí parciales y desdibujadas por la imaginación, sirven para evidenciar la fragilidad de la transición democrática, donde no solo se blanquearon los crímenes anteriores de los perpetradores, sino que estos mismos se mantuvieron al poder y se dio rienda suelta al terrorismo. En segundo lugar, el autor se hace portavoz de una dirección que empezaba a vislumbrarse en esa época y que habría inspirado a sus contemporáneos y sucesores: la urgencia de un proceso de memoria, verdad y justicia. Juan Luis acusa a los jueces de ser “rojos hambrientos de venganza” y el músico que toca el violín le contesta: “eres tú quien sigue enarbolando como un garrote el fantasma de las dos Españas” (Buero Vallejo, 1981: 163). El tiempo se ha parado y la memoria del pasado detenido; en ese período transitorio que es la vuelta a la democracia, recordar y cambiar es un compromiso necesario para curar y seguir adelante.

La figura del perpetrador aparece ya en un drama precedente del autor escrito en 1963, *La doble historia del doctor Valmy*, censurado y estrenado en España en 1976. En esta obra en dos actos Buero Vallejo dramatiza en un contexto inventado, el país de Surelia (recurso posibilista utilizado para evitar la censura), la práctica de la tortura y sus consecuencias a través de la figura del policía Daniel Barnes, haciendo alusión al sistema represivo del contexto dictatorial en que escribe la obra. El objetivo del autor es condenar la tortura, mostrando cómo la dialéctica víctima/verdugo se sobrepasa en el momento en que el perpetrador padece las mismas consecuencias de sus actos, convirtiéndose en víctima de su propio mal. Otra vez un drama de conciencia.

El doctor Valmy es una figura intermediaria de la que se sirve el autor para narrar y dramatizar, a través de una serie de *flashbacks*, la vida de Daniel Barnes, que se mueve entre el espacio institucional del trabajo, donde se dedica a la tortura de los presos políticos, y el espacio íntimo del matrimonio y la familia. El autor nos muestra que cuando los dos espacios se entrecruzan, inevitablemente el personaje pierde el control de su vida. Al mutilar los genitales de un preso, Aníbal Marty, Daniel se queda igualmente impotente

y empieza su trastorno mental. Acude al doctor Valmy para curarse y recibe la siguiente diagnosis: “usted ha elegido arrepentirse mediante la enfermedad, precisamente por no estar arrepentido” (Buero Vallejo, 1978: 86).

Al igual que Juan, Daniel es un funcionario público, un hombre ordinario que a fin de obtener un buen trabajo, acepta ejercer el mal y convertirse en un perpetrador. A este propósito Santos aclara que “las torturas no son la expresión de una anomalía o perversión, es decir, de una patología, la regla es que la tortura se ejerza por sujetos normales, que, a diferencia del resto, tienen un trabajo peculiar” (2020: 62). Pero, al contrario de Juan, esta vez es el cuerpo que reacciona, se enferma y cuestiona la aparente capacidad de ignorar las secuelas de los actos criminales; “el cuerpo de los perpetradores se rebela y ofrece una resistencia inconsciente al discurso justificativo que les ha inculcado el Estado represor” (Morant, 2023: 215). De ahí que a lo largo de la pieza el trastorno psicosomático de Daniel se complique al enterarse de la muerte de su víctima y, al mismo tiempo, se complique la relación con su mujer, al enterarse esta de su naturaleza de torturador. Pese al arrepentimiento de Daniel, Mary, al contrario de Julia, dispara y mata al perpetrador para que su hijo (la nueva generación) no pueda convertirse en la copia de su padre, cumpliendo con la justicia bíblica de la ley del talión y renunciando a la aceptación cómplice de los delitos cometidos. Morant aclara que esta reacción constituye, también, “un contrapeso” para que el espectador no empatice con el perpetrador (2023: 217).

En definitiva, Juan y Daniel se convierten en victimarios a través de sus propias decisiones, razón por la cual no se les puede privar de la responsabilidad de sus acciones así como nunca se puede legitimar el uso de la violencia (Arendt, 2006: 72) ni tampoco silenciarlo porque como admite el mismo Daniel: si la tortura fuera normal, “se incluiría en el código en lugar de callarla” (Buero Vallejo, 1978: 148). Si a través de la *Doble historia del doctor Valmy* Buero denuncia la estructura represiva durante la dictadura, en *Jueces en la noche* hace un llamado a los responsables directos de los delitos cometidos para que admitan su culpabilidad y a la sociedad entera para que asuma el compromiso de la verdad y la memoria en el frágil contexto de la transición democrática.

Conclusiones

Al llegar la transición democrática, *Las bicicletas son para el verano* muestra un primer retrato con referencias concretas, y no alusivas, a la situación más íntima de la Guerra Civil. Fernán Gómez decide poner el foco en la condición de las víctimas de una España derrotada; es en el espacio doméstico de la cotidianidad y el espacio íntimo de las vivencias personales e interpersonales donde entran abusivamente las figuras mediadas y deshumanizadas de los perpetradores desde un espacio igualmente latente y narrado.

En *Jueces en la noche* Buero Vallejo caracteriza dramáticamente la identidad del perpetrador, pero de manera parcial y a través del recurso a lo onírico, rescatándole solo en parte del espacio del olvido en que se ha confinado y siempre en virtud de su relación con las víctimas. Sánchez León aclara que “al silencio del perpetrador solo se puede poner voz construyéndola con aportes procedentes de la imaginación” (2018: 14); efectivamente Buero Vallejo recurre a la técnica de lo imaginario para construir un diálogo posible entre el perpetrador y su conciencia y las conciencias de los que leen, ven y escuchan. En este caso se cumple un giro “incompleto” hacia el victimario, porque

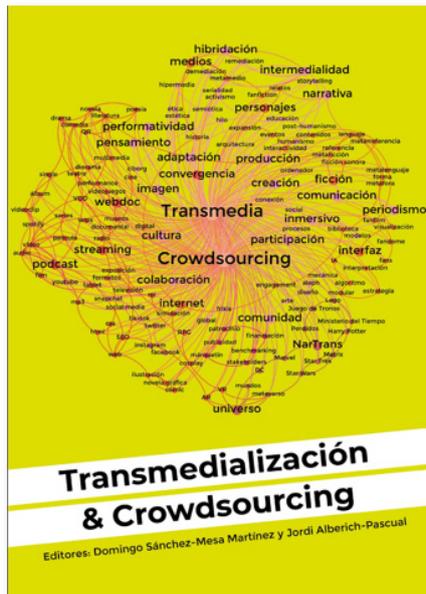
sí se presentan y se hacen explícitas las razones del origen de los actos violentos de los dos perpetradores, Juan Luis y Ginés Pardo, pero no se profundiza en ellas, en virtud de una ausencia de testimonios reales y admisión de culpa por parte de los responsables, ni se pone el foco en la responsabilidad de los republicanos durante la guerra y se destaca, una vez más, la perspectiva de las víctimas.

Sin embargo, los dos dramaturgos forjan dos retratos que expresan unas primeras direcciones memorialistas en el nuevo contexto democrático vacilante. Sus obras permiten mostrar finalmente dos caras ocultas: Fernán Gómez privilegia la realidad más íntima de las víctimas indefensas de la Guerra Civil suprimida durante largos años; Buero Vallejo dramatiza el contexto de la transición caracterizado por una dimensión real y una dimensión imaginada, en las que toman forma la apariencia pública e íntima del perpetrador respectivamente. Desde la intimidad asediada de las víctimas de la guerra a la crisis de conciencia del perpetrador durante la transición, los dos dramaturgos cumplen con la intención de oponerse al olvido y al silencio impuestos al finalizar la dictadura.

Referencias bibliográficas

- ARENDDT, Hannah (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ARENDDT, Hannah (2006). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- ASZYK, Úrsula (2016). El teatro español durante la transición política: las operaciones de 'rescate' y 'restitución' o la transformación (¿multiplicación?) de discursos. *Socio-criticism*, XXXI(2), 7-41.
- BRAVO, Julio (2020). Buero Vallejo, el autor marcado por la pena de muerte. *ABC Cultura*. Disponible en https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-buero-vallejo-autor-marcado-pena-muerte-202004281222_noticia.html
- BUERO VALLEJO, Antonio (1979). *La doble historia del doctor Valmy*. Barcelona: Aymá.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1981). *Jueces en la noche*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FABER, Sebastiaan (2014). Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes. *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 2(1), 137-156.
- FERNÁN Gómez, Fernando (2010). *Las bicicletas son para el verano*. Madrid: Cátedra.
- FERRER, Analecto y SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente (Eds.) (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Edicions Bellatera.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.ª Teresa (1999). El tiempo, la historia y la memoria en *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez. En ROMERA CASTILLO, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (409-416). Madrid: Visor.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2017). *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA LORENZO, Luciano (1981). El teatro español después de Franco (1976-1980). *Segismundo*, 14(27-32), 271-285.
- HANSEN, Hans Lauge (2018). Víctimas y victimarios. Trauma social y representación de víctimas y victimarios en la novela española de memoria. *Passés Futurs* 3.

- Disponible en: <https://www.politika.io/es/article/victimas-y-victimarios-trauma-social-y-representacion-victimas-y-victimarios-novela>
- HERNANDO-VÁZQUEZ, Juan (2017). “¿Por qué a nosotros?” El teatro y los verdugos en las voces del más allá. *Hispanic Issues On Line*, (19), 44-70. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/504049>
- HIRSCH, Marianne (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de (Eds.) (1994). *Antonio Buero Vallejo. Obra completa I: Teatro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MORANT GINER, María (2023). La doble historia del doctor Valmy: hacia un teatro de perpetradores en España. *Acotaciones*, (51), 201-224.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- PACO, Mariano de (ed.) (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia: Universidad.
- PACO, Mariano de (2018). El teatro español en los años de la transición. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (51). Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6866019>
- PERICET CARO, Adrián (2023). Estado de la cuestión sobre los victimarios franquistas en la cultura española del cambio al siglo XXI. *Pasado y Memoria*, (26), 308-331.
- ROS BERENGUER, Cristina (2000). *Fernando Fernán-Gómez, autor*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ROS, Violeta; ROSÓN, María; y VALLS, Lourdes (2021). Contrafiguras de la violencia. Imágenes, relatos y arquetipos de la perpetración de los crímenes del franquismo. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, (26), 9-19.
- SÁNCHEZ LEÓN, Pedro (2018). Esa tranquilidad terrible. La identidad del perpetrador en el “giro” victimario. *Memoria y Narración. Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, (1), 167-183.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Juan Pedro (2003). Texto y recepción de Jueces en la noche de Buero Vallejo. *Revista de Filología*, (21), 323-331.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2021). Víctimas y victimarios en la literatura española de la memoria, de la Guerra Civil a la actualidad: el caso de Dicen, de Susana Sánchez Arins. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, (26), 21-37.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003). *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- SANTOS, José (2020). La tortura como sistema coordinado de finalidades múltiples. *Revista Encuentros Latinoamericanos*, 4 (1), 57-83.
- SOFKY, Wolfgang (1998). *Saggio sulla violenza*. Torino: Einaudi.



RESEÑA DE / REVIEW OF

Sánchez-Mesa Martínez, Domingo y Alberich Pascual, Jordi (eds.) (2022). *Transmedialización & Crowdsourcing. Los placeres de la intermedialidad y la colaboración en los relatos de la cultura digital*. Valencia: Tirant lo Blanch. ISBN 9788419071545. 288 pp.

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO
The Graduate Center (CUNY)
salvagbarranco@gmail.com

ORCID 0000-0002-1377-6698

Recibido: 02/03/2024
Aceptado: 15/04/2024

Un centenar de términos como “hibridación”, “performatividad” o “participación”, conectados mediante líneas curvas, aparecen distribuidos sobre la portada del presente volumen a modo de grafo y formando una suerte de “medusa léxica”. Todas esas palabras se vinculan con otras dos, tipográficamente destacadas en el centro de la cubierta, coincidentes con las que dan título al libro: *transmedia* y *crowdsourcing*.

Después de navegar por las distintas contribuciones que componen este título, editado por Domingo Sánchez-Mesa y Jordi Alberich Pascual, el diseño de la portada amplifica su valor referencial, pues ilustra oportunamente dos de las principales características del proyecto: por una parte, la profusión terminológica (habitual en el desarrollo de nuevas líneas de estudio) y, por otra, la pluralidad de objetos culturales analizados en los distintos capítulos (series de televisión, piezas artísticas, redes sociales, juegos de rol, obras de teatro, intervenciones museísticas, videojuegos, proyectos divulgación científica, por mencionar solo algunos).

Uno de los conceptos de partida, *transmedia storytelling*, fue acuñado y desarrollado por Henry Jenkins desde los primeros años del siglo XXI, en referencia a aquellas narraciones cuyos elementos ficcionales se dispersan a través de distintos canales de manera coordinada para ofrecer una experiencia de entretenimiento unificada, parafraseando su propia definición. El segundo término paraguas, *crowdsourcing*, si bien queda en un siguiente plano como referencia terminológica a lo largo del volumen, hace alusión a ciertas prácticas creativas colaborativas de las que sí dan cuenta en sus textos algunos colaboradores (Balaguer, Torres y Ferreira, Moreno y Gifreu, etc.).

Conscientes de los riesgos y dificultades que implican ambos neologismos, Sánchez-Mesa y Alberich Pascual enfatizan sus cualidades ventajosas en la práctica académica, como la identificación y puesta en valor de nuevos fenómenos artísticos y creativos cada vez más frecuentes en la cultura digital, y configuran un proyecto cuya perspectiva destaca por mantener un espíritu “interdisciplinar en las fronteras [...] entre los estudios comparados en nuevos medios y medios audiovisuales digitales y periodismo, creación colaborativa y artes performativas literarias” (p. 15).

Apostando, por tanto, por la apertura y diversidad que facilita el marco de referencia (y evitando infértiles debates terminológicos), el volumen resulta exitoso en reforzar la progresiva implantación en la academia española de los *Transmedia Studies*, siguiendo la estela de las contribuciones del proyecto NarTrans y de publicaciones anteriores como *Narrativas transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* (Gedisa, 2019), también editado por Sánchez-Mesa. El esfuerzo por institucionalizar los estudios en esta área tiene, además, el efecto positivo de promover las colaboraciones y conversaciones interdisciplinarias e interdepartamentales (pues convocan a especialistas en literatura, cine, artes escénicas, nuevos medios, periodismo, marketing, etc.).

Transmedialización & Crowdsourcing está organizado en tres grandes bloques. Entre la Introducción y la primera de estas secciones, se incluye además un texto de Mieke Bal en el que reflexiona sobre la relación entre intermedialidad, cultura migratoria y trauma, a partir del análisis de algunos de sus proyectos de instalaciones y vídeos.

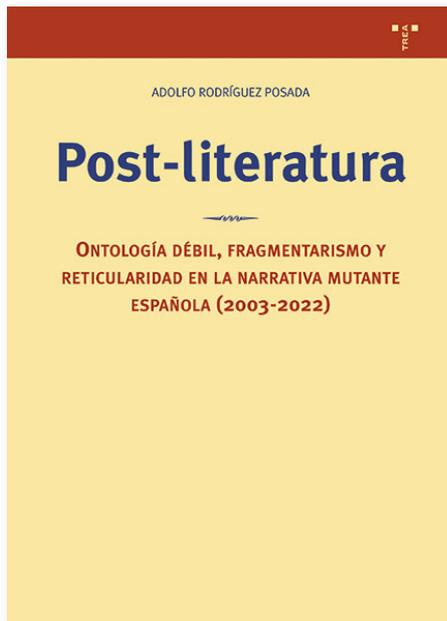
La primera parte, titulada “Performance e intermedialidad: literatura y teatro” incluye seis estudios de muy diferentes formas de narrativas transmediales y de *crowdsourcing*, con la presencia del elemento literario como punto en común. María Ángeles Grande reflexiona sobre nuevas formas de leer, intensamente performativas, que originan (o son originadas por) lo que ella denomina “lectoespectadores” o “translectores”, dotados de unas competencias multimodales propias del *fandom*. Rui Torres y Rubén Ferreira analizan, por su parte, *O Homem que queria ser agua*, un proyecto de transmedia de Antonio Abernı alimentado de prácticas colaborativas y de sistemas de *crowdfunding*. El tercer estudio corre a cargo de Jan Baetens y Domingo Sánchez-Mesa, y en él analizan el poemario *Frankenstein 1973-2020*, escrito a cuatro manos a partir de *El espíritu de la colmena* de Erice, llevando a cabo un proceso de apropiación/remediación. José Manuel Ruiz Martínez reflexiona sobre la pérdida del aura artística que experimentan algunos productos que son diseñados con un carácter transmedial para funcionar a nivel comercial. El montaje de *Comedia sin título* (2019) de la dramaturga Sara Molina se convierte en el objeto de estudio de María José Sánchez Montes, quien estuvo involucrada en el proceso de transmedialización de la obra en la red social Instagram. Esta primera parte clausura el estudio de Mario de la Torre en torno a *El libro de Toji*, obra transmedia (con distintas partes/etapas, llevadas a cabo en varios días y a través de distintos canales digitales) surgida a partir de la primera edición post-pandemia del Festival de Otoño de Madrid, en 2020.

“Hacia el audiovisual transmedia: Cine y Televisión” es el título del segundo gran bloque del libro. En el texto que lo inaugura, Nieves Rosendo defiende que el borrado lúdico de las fronteras entre ficción y realidad es una constante en las narrativas transmedia. Por su parte, Ana Sedeño demuestra que la industria del videoclip está reaccionando ante las nuevas lógicas de consumo y recepción, apostando por estrategias transmediales como el álbum visual. Francisco José Gómez Pérez y Eladio Mateos analizan la obra en torno a Federico García Lorca titulada *NAVIDLO ET ON SONISESA SUT* de Valeriano Gómez, compuesta por *performances*, vídeos en YouTube, exposiciones, intervención de espacios, etc., así como por el documental *Juana la Lorca*, dirigido por el propio Gómez, en el convergen los elementos anteriores, enfatizando su carácter transmedial. La serie *WandaVision* (2021) de Disney+ es el objeto de estudio de María José Higuera, quien ve en ella la prueba del comienzo de una nueva fase de la franquicia Marvel marcada

por las lógicas transmediales destinadas a satisfacer los deseos de los *fans*, expandiendo sus experiencias en modelo que la autora denomina “metatelevisión”. Le sigue la exploración que hace Juan José Balaguer de las conexiones entre la creación colaborativa y el activismo transmedia en el ámbito digital, y cómo estas sinergias replantean las nociones de canon y *fandom*. La segunda parte se cierra con la contribución de Miguel Olea, quien analiza el modo en que ciertas series de televisión de vanguardia, como las míticas *Twin Peaks* o *Berlin Alexanderplatz*, asumen eficazmente elementos de la estética posdramática.

La tercera y última parte, “Nuevos medios interactivos”, comienza con un texto de Valentina Moreno y Arnau Gifreu-Castells en el que analizan varios ejemplos de documental transmedia, como *Las sinsombrero* o *Question Bridge: Black Males*. La contribución que le sigue, a cargo de Alan Hewitt, Juan Ángel Jódar Marín y Kornél L. Varga, se detiene en el proyecto de realidad extendida XR-SimVision, cuya simulación de discapacidades visuales pone de manifiesto las posibilidades de la práctica transmedial al margen de las narrativas ficcionales y destinada al cambio social. Magdalena Trillo-Domínguez se cuestiona la manera en que las estrategias transmediales se están implantando en el periodismo digital, evaluando las ventajas e inconvenientes de este proceso. La industria discográfica es el objeto de estudio de José Patricio Pérez-Rufí, quien se fija en el modo en que los sellos Defected Records y Glitterbox han puesto en marcha estrategias de marketing transmedia en respuesta a los retos sobrevenidos en el contexto de la pandemia de COVID-19. Por su parte, Andrea Kaiser-Moro explica cómo el enfoque transmedial está revolucionando la museística contemporánea, la cual pretende asegurar al visitante una experiencia personal y altamente emocional. A continuación, Pablo Marín Escudero se enfoca en las connotaciones que adquiere el cuerpo al sumergirse en la realidad virtual, en un proceso de textualización que problematiza el debate sobre lo posthumano. Cierra el volumen Alba Torrebejano Osorio con un análisis de la naturaleza transmedial de ciertos juegos de rol y larp (Live Action Role-Playing), cuyos procedimientos de creación colaborativa expanden creativamente la experiencia lúdica al mismo tiempo que pueden llegar a plantear problemas de autoría.

Como ha pretendido reflejar esta reseña, en el libro *Transmedialización & Crowdsourcing* convergen, de manera natural y coherente, contribuciones que sitúan en lugares muy diferentes sus objetos de estudio y sus afiliaciones disciplinarias, pero que al mismo tiempo coinciden en poner el foco en unos “modos de hacer” (transmediales y colaborativos) que se demuestran cada vez más habituales y más ingeniosos en la labor de profesionales de ámbitos como la creación artística, la publicidad y el marketing, la dinamización cultural o el periodismo. La variedad e interés de los estudios aquí reunidos auguran, sin duda, un futuro prometedor a los *Transmedia Studies* en la academia española (y en español).



RESEÑA DE / REVIEW OF

Rodríguez Posada, Adolfo (2023). *Post-literatura. Ontología débil, fragmentarismo y reticularidad en la narrativa mutante española (2003-2022)*. Gijón: Ediciones Trea. ISBN 978-84-19823-46-5. 242 pp.

ROXANA ILASCA

Université de Tours

roxana.ilasca@univ-tours.fr

 0000-0003-0314-5064

Recibido: 28/05/2024

Aceptado: 22/09/2024

La aceleración temporal que las sociedades contemporáneas experimentan, sobre todo a partir de principios del siglo XXI, también ha dejado sus huellas sobre la teoría y crítica literarias. Estas últimas décadas, la necesidad de *nombrar* las cosas, delimitar épocas, identificar y describir nuevos movimientos y paradigmas ha llevado a una multiplicación de las conceptualizaciones y terminologías que intentan describir los fenómenos literarios más recientes. El excelente estudio de Adolfo Rodríguez Posada tiene el mérito de haber conseguido reunir, sistematizar y explicitar, mediante la “post-literatura”, las diferentes nociones acuñadas para analizar la literatura española del siglo XXI. Su gran logro es, por lo tanto, haber conseguido armar un marco teórico y un aparato crítico a partir de una síntesis de propuestas variadas, diseminadas en tesis doctorales, artículos científicos y monográficos, sin tener que jerarquizar, seleccionar, descartar, sino conciliando las perspectivas de los diferentes investigadores de la literatura exocanónica. El autor retoma los principales conceptos acuñados para describir la escritura mutante con el objetivo de explicarlos, relacionarlos, darles cierta coherencia dentro de una teoría que permita acercarse a esas obras desde un punto de vista analítico. Así pues, circulan en este libro nociones como “afterpop” o “pangea”, empleados a menudo para designar la época y la estética del siglo XXI, al lado de términos que explicitan la poética mutante: fragmentariedad, reticularidad, literatura expandida, rasgos recesivos, fractalidad, etc.

Ya desde la introducción, Rodríguez Posada puntualiza su propuesta conceptual y explica detalladamente la noción de “post-literatura”, cuya morfología —entrecomillada y con guión— no es anodina: “[s]on marcas que determinan justamente la funcionalidad del concepto” (2023: 17). Se trataría, pues, de “aquel arte verbal representativo de principios del siglo XXI que es el resultado de una transformación estética de los rasgos esenciales y genéricos de la escritura” (2023: 14). Esta definición llama la atención principalmente sobre tres aspectos. Primero, la expresión “arte verbal” designa un tipo de literatura cuyo principal —aunque ya no exclusivo— modo de expresión lo constituye

la palabra escrita. Por otro lado, este mismo término también enfatiza la transformación estética que se está dando en el ámbito literario: la mutación hacia “otra cosa”, puesto que la literatura deja de emplear únicamente el verbo en la creación, lo cual supone que la “post-literatura” es una fase de transición de la ficción y de lo literario hacia prácticas creativas que rompen con las coordenadas tradicionales del texto (2023: 16). Por lo tanto, el investigador anticipa además las posibles críticas que se le podrían hacer en cuanto a su propuesta conceptual y aclara, en la introducción, que se trata de un concepto provisional, “una herramienta de trabajo”, una “noción operatoria, para definir una práctica literaria en transición” (2023: 16). Por último, la definición subraya la necesidad de identificar las principales características de la “post-literatura”, como la apropiación, la hibridación, el fragmentarismo o la reticularidad (2023: 21).

En la primera parte de su trabajo, “Hacia una teoría de la ‘post-literatura’: fundamentos y mutaciones de una ontología débil del arte verbal”, Rodríguez Posada busca proponer una base teórica sólida para el estudio de las obras mutantes, definidas como el resultado de esta fase de transición, o sea como una síntesis entre dos estados: entre la literatura contemporánea tardomoderna, por un lado, y el arte verbal pangeico, no-literario, por el otro (2023: 50). El corpus escogido por Rodríguez Posada para su estudio crítico se constituye de varios textos mutantes, como *Circular* (2003) de Vicente Luis Mora —y sus reediciones ampliadas—, *Nocilla Dream* (2006) de Agustín Fernández Mallo, *Aire Nuestro* (2009) de Manuel Vilas, *#despacio* (2012) de Remedios Zafra, *Standards* (2013) de Germán Sierra, *Vistas olímpicas* (2021) de Natalia Carrero y *Membrana* (2021) de Jorge Carrión.

Esta sección también propone una genealogía —la integración de las obras mutantes en una tradición vanguardista y experimental—, unos rasgos distintivos y, sobre todo, algunos conceptos y nociones que permitan analizarlas, sin obviar la constante tensión entre literariedad y no-literariedad que las caracteriza. El libro llama la atención sobre la incompatibilidad entre la teoría literaria —aquí, la narratología— y la escritura “post-literaria”, la cual ha dinamitado las coordenadas básicas del texto narrativo: la unidad discursiva del relato, la unidad genérica, la focalización y la posición del narrador o el papel actancial de los personajes.

La “post-literatura” se erige como arte verbal que “neutraliza la función poética y con ella la literariedad” (2023: 28). Desde esta óptica, Rodríguez Posada subraya la inadecuación de la teoría literaria clásica, basada en “los principios estructurales de la novela: intriga, narrador, focalización, protagonistas, actantes, etc.” (2023: 27-28) con la “post-literatura”, que se caracteriza por una “ontología débil”, es decir, una concepción del texto literario que rechaza esos rasgos literarios fuertes. Así pues, las coordenadas fundamentales de las obras mutantes son la fragmentariedad y la reticularidad, que se substituyen a la trama y a los personajes. El investigador advierte que no hay que confundir la ontología débil de la “post-literatura” con la “literatura débil”, mediocre, desprovista de valor literario, sino que hay que entender el concepto como herencia de las vanguardias de principios del siglo XX y de la literatura experimental, o sea como una propuesta estética que cuestiona el concepto de novela y su poética asentada. Se subraya que el fenómeno de debilitamiento de lo literario no se debe únicamente a la adopción de una estética experimental —“el espíritu de vanguardia”—, sino también a “la pérdida de hegemonía que han tenido la escritura y el texto como transmisores centrales de la

cultura”, o sea al paso del textocentrismo al imagocentrismo (2023: 63). El concepto de literatura se expande para incluir otras formas de expresión, desde la fotografía hasta los medios digitales. Esta expansión se debe, por lo tanto, a un nuevo contexto para la creación en el siglo XXI: Internet y las nuevas tecnologías.

La “post-literatura” modifica no solo los rasgos de la escritura, sino también los patrones de lectura. Según apunta Rodríguez Posada, en el caso de las obras mutantes, “la recepción no consistiría tanto en interpretar el significado del texto a partir de la lectura minuciosa y atenta, sino en pensar y reflexionar sobre la obra, leer su naturaleza en definitiva, como objeto estético” (2023: 76). En otras palabras, estas obras invitan a una lectura teórica, reflexiva, más bien que hermenéutica, interpretativa.

Estas observaciones no impiden al investigador postular la posibilidad de un análisis textual, al notar que, aun así, es posible identificar tanto rasgos estilísticos típicos de cualquier creación literaria, como técnicas literarias específicas en las obras, que sientan las bases de una estética o una *ars poética* mutante. El autor enumera elementos como la fragmentación, la reticularidad, la hibridación, la apropiación, la materialidad de la escritura, la mezcla de alta cultura y cultura pop, etc. (2023: 79-80), rasgos a los que hay que añadir «la concepción material de la escritura», o sea la exploración del potencial gráfico, visual de las palabras en la página, como «elemento esencial dentro de la praxis poética» de los autores mutantes (2023: 105).

En la segunda sección del libro, que versa sobre el fragmentarismo en la narrativa mutante española, Rodríguez Posada propone un análisis extenso de lo que llama el pilar fundamental de “una teoría narratológica ‘post-literaria’” (2023: 139). La técnica del fragmentarismo es una herramienta que le permite al crítico analizar el texto mutante debilitado ontológicamente por la ausencia de rasgos narratológicos tradicionales. Ciertamente, no se trata de una herramienta nueva, como bien señala el investigador; sin embargo, su uso se ha generalizado en la narrativa del siglo XXI. Al distinguir tres tipos de fragmentarismo —discursivo, estructural y pragmático—, el autor busca sistematizar una teoría del fragmento que facilite su instrumentalización a la hora de analizar los textos mutantes, puesto que la gran dificultad relacionada con este concepto es su función de “perfecto cajón de sastre donde caben todo tipo de especulaciones, sin establecer distinciones” (2023: 140). Lo que interesa respecto a la literatura mutante es una categoría en particular, el fragmentarismo reticular, el cual se arma a partir de “un conjunto inconexo de fragmentos textuales de toda índole integrados dentro de una estructura reticular mayor” (2023: 147). El hecho de sentar estas bases teóricas de lo fragmentario le permite al autor pasar a la práctica y proponer un estudio minucioso de las obras que constituyen su corpus y que responden, de una u otra forma, a los criterios del fragmentarismo reticular.

En resumidas cuentas, el trabajo de Rodríguez Posada es una sólida propuesta tanto teórica como crítica para ahondar en una narrativa que, por su carácter fuertemente experimental y no-narratológico, no ha podido disfrutar de muchos estudios. En definitiva, quizá haya que considerar este volumen como una representación especular de la propia narrativa mutante: una investigación constituida de piezas —conceptos, teorías, enfoques y aproximaciones— cuya coherencia procede de las relaciones reticulares que su autor consigue establecer de manera ejemplar.



RESEÑA DE / REVIEW OF
Ayete Gil, María (2023). *Ideología, poder, cuerpo. La novela política contemporánea*. Barcelona: Bellaterra. ISBN 978-84-19160-12-6. 320 pp.

CRISTINA SOMOLINOS MOLINA
Universidad de Alcalá
cristina.somolinos@uah.es

 0000-0002-5334-7281

Recibido: 29/04/2024

Aceptado: 06/10/2024

La publicación de *Ideología, poder, cuerpo. La novela política contemporánea* supone un hito en la comprensión del campo literario más reciente. En este ensayo, su autora, María Ayete Gil, plantea la necesidad de explorar lo que denomina la re-politización de la novela tras el 15M, entendiendo que con este movimiento iniciado en 2011 se produce una apertura de los imaginarios de lo posible y se abre un espacio de escucha para la irrupción de cuestiones que, desde la transición, habían sido relegadas a un segundo plano, cuando no directamente obviadas en los discursos narrativos. Se trata de problemas relacionados con los ámbitos de trabajo desde el punto de vista de la explotación y la precariedad, con los sistemas de sujeción social en relación con los mecanismos de poder, con la desigualdad ligada a todo ello y con las violencias en su dimensión material, en tanto que afectan a la corporalidad. La crisis económica de 2007/2008, como antecedente, y el estallido del movimiento 15M en mayo de 2011 constituyen dos hechos que sirven de guía para establecer la hipótesis del libro: a partir de estos dos momentos, se produjo un regreso a la articulación de lo político en la novela española.

Tal y como se anuncia ya desde el título, el ensayo presenta una estructura que sistematiza de un modo muy claro los tres ejes que Ayete Gil analiza, vinculado cada uno de ellos con una problemática concreta presente de especial modo en la narrativa española actual: ideología, poder y cuerpo, que conforman los capítulos centrales del libro. De forma previa al análisis de cada uno de estos tres ejes, nos encontramos con un capítulo introductorio, titulado “El tridente: ideología, política, literatura”, en el que Ayete Gil fundamenta las bases teóricas y filosóficas de su análisis literario. Para ello, parte de la filosofía de Louis Althusser, Juan Carlos Rodríguez, Jacques Rancière o Chantal Mouffe para discutir acerca de la posibilidad y del significado del sujeto libre en el capitalismo, en torno a la fundamentación y caracterización de la ideología, así como sobre la dimensión de los textos literarios como textos ideológicos. Se plantea, en este sentido, el ámbito de lo político en relación con la literatura y este capítulo aporta un valioso recorrido por las definiciones propuestas por los estudiosos que, desde los años

setenta, han abordado la cuestión. Las etiquetas “novela social”, “novela política” o “novela partidista” son contrastadas y sometidas a crítica en este apartado: la autora, tras realizar este repaso, llega a una definición propia de novela política, “la que muestra, presenta y hace visibles las contradicciones radicales que pueblan y presentan nuestro inconsciente” (69), que va a servir como base en su análisis del corpus. En este capítulo se justifica, asimismo, la elección del corpus narrativo cuyo análisis se acomete en sucesivos capítulos, así como las posiciones diversas que ocupan estas novelas en el campo literario de la España reciente.

En el segundo capítulo, titulado “Ideología. Literatura hacia otro horizonte”, la autora se propone, a través de un conjunto de novelas, dar respuesta a dos inquietudes fundamentales: averiguar cómo funciona la ideología en su función legitimadora del sistema y rastrear cómo el capitalismo produce un espejismo de libertad en el sujeto que resulta necesaria, al mismo tiempo, para su reproducción. Para ello, explora cómo la narrativa que se ha publicado desde la crisis económica española de la primera década del siglo abre una serie de grietas desde las cuales es posible presentar alternativas al capitalismo no solamente como sistema económico, sino también como modelo que genera subjetividades. Las novelas que se emplean para ello son *Panfleto para seguir viviendo* (2004 [2007]), de Fernando Díaz, *Factbook. El libro de los hechos* (2018), de Diego Sánchez Aguilar, *Feliz final* (2018), de Isaac Rosa, *Acceso no autorizado* (2011), de Belén Gopegui, *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), de Belén Gopegui y *Yo misma, supongo* (2016), de Natalia Carrero. El análisis de estos textos se realiza en función de diferentes cuestiones: la posibilidad de la libertad en el capitalismo y, ligada a ella, la cuestión del determinismo, clásica en la novela contemporánea; la ilusión de la subjetividad libre y la representación de los mecanismos de poder y las posibilidades de organización colectiva en estas novelas.

En el tercer capítulo, titulado “Poder. Espacio, institucionalización y gobierno del otro”, el punto de partida para el análisis de los entresijos del poder lo constituye el pensamiento de Michel Foucault, y no en vano el capítulo comienza por una recapitulación de lo que la autora denomina “la caja de herramientas Foucault”. Las novelas que se abordan en este capítulo son *Cuatro por cuatro* (2012) de Sara Mesa, *Lectura fácil* (2018) de Cristina Morales, *Cara de pan* (2018) de Sara Mesa, *La vida de las estrellas* (2018) de Noelia Pena, *Un amor* (2020) de Sara Mesa, *Fábricas de cuentos* (2019) de Javier Mestre, *Cosas vivas* (2018) de Munir Hachemi, *Nada es crucial* (2020 [2010]) de Pablo Gutiérrez, así como *El trepanador de cerebros* (2010) y *Cicatriz* (2015) de Sara Mesa. El hilo conductor del recorrido por la diversidad de estas propuestas narrativas lo constituye la pregunta acerca de cómo el capitalismo impone una disciplina que asegura la eficiencia productiva de los cuerpos y aplica intervenciones en sentido correctivo. Supone este el capítulo central del libro, formado por un nutrido corpus de novelas que, a juicio de Ayete Gil, evidencia dos cuestiones: por un lado, las estrategias de poder que el sistema impone a los individuos para asegurar su obediencia y sujeción; por otro lado, la posibilidad de articular literariamente las fallas de estos discursos dominantes, en tanto que lo que les ocurre a los personajes de las novelas no depende de su mundo interior, sino de causas que se encuentran fuera de ellos.

Cierra el libro el capítulo cuarto, “Cuerpo. Violencias y cicatrices”, de tal forma que finaliza el recorrido que se iniciaba desde lo —aparentemente— inmaterial (la ideo-

logía) y recorría los mecanismos de poder, incluyendo los vínculos entre precariedad y explotación laboral, con una dimensión claramente material. Este tercer eje de análisis se centra en las consecuencias perceptibles de la explotación a través de las huellas que deja en los cuerpos. El punto de partida del análisis literario es precisamente ese: entender el cuerpo como lugar “donde quedan impresos los efectos de la vida en el capitalismo” (224), y para ello la autora acude a trabajos teóricos en torno a la intersección entre las nociones de vulnerabilidad y precariedad, de entre ellos los escritos de Judith Butler, Rita Segato, Giorgio Agamben, Roberto Esposito o Marina Garcés, con el fin de aplicar estos desarrollos teóricos al análisis de un conjunto de novelas entre las que se encuentran *Las alegres* (2020) de Ginés Sánchez, *Pornoburka* (2013) de Brigitte Vasallo, *Cabezas cortadas* (2018) de Pablo Gutiérrez, *Clavícula* (2015) de Marta Sanz, *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro, *Las maravillas* (2020) de Elena Medel, *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa o *La lección de anatomía* (2014 [2008]) de Marta Sanz. Vuelve, asimismo, a dos novelas analizadas en capítulos previos: *Cosas vivas* y *Feliz final*, demostrando así que estas obras no presentan tales cuestiones de forma aislada, sino que, aunque predomine alguno de los tres enfoques, el tratamiento narrativo presenta todo ello de un modo entrelazado.

En consecuencia, las diferentes partes de este trabajo quedan perfectamente ligadas, y las referencias cruzadas que se traban entre ellas evocan una idea de totalidad que desemboca en una lectura del panorama narrativo actual que explica el regreso de lo político a la narrativa tras el 15M. La preocupación por cuestiones políticas por parte de una narrativa crítica reciente se codifica, por tanto, en relación con los discursos ideológicos contra los que abren grietas estas narraciones, con los mecanismos del poder y su tratamiento narrativo y con las representaciones de unos cuerpos vulnerables, maltratados y exhaustos que aparecen asimismo en estas novelas. Pero la pretensión de la autora no queda en el análisis inmanente de lo literario, sino que Ayete Gil entiende que los discursos narrativos funcionan como catapulta para la transformación de los problemas de la España actual.



RESEÑA DE / REVIEW OF
Guerrero, Isabel (2023). *Festivalizar el teatro. Un recorrido a través de la celebración de William Shakespeare*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia. ISBN 978-84-18936-80-7. 166 pp.

JORGE BRAGA RIERA
Universidad Complutense de Madrid
jbragari@ucm.es

 0000-0002-8957-1461

Recibido: 20/04/2024
Aceptado: 22/09/2024

“Festejar a Shakespeare” bien podría haber sido el título de la interesante publicación que, con el sello de Ediciones de la Universidad de Murcia, ha visto recientemente la luz de la mano de Isabel Guerrero, profesora con un extenso bagaje investigador en el ámbito de los estudios teatrales. No en vano “festejar” comparte con “festival” idéntica raíz etimológica, *festus*, palabra latino para designar “fiesta” o “día sagrado”, una asociación que da buena cuenta del potencial celebratorio del volumen.

Festivalizar el teatro. Un recorrido a través de la celebración de William Shakespeare nace motivado por el interés que, sobre todo a partir del siglo XX, suscitan los festivales de teatro en la sociedad occidental (tomando como germen la Grecia clásica), y muy especialmente los dedicados a la figura de William Shakespeare, tanto en su país natal como en Estados Unidos y Canadá. Lejos de flaquear, semejante atención ha ido *in crescendo* en la presente centuria, como muestran los variados eventos que, corporeizados en un encaje de representaciones, talleres, charlas, actuaciones en vivo y otras experiencias, han ayudado a mantener viva la producción del dramaturgo más internacional de todos los tiempos. Si bien es cierto que contamos con publicaciones que acentúan el valor de los festivales desde diversos ángulos, ya su poder revitalizador en determinados espacios (Gibson y Connell, 2011), ya su dimensión política (Harpin y Nicholson, 2016) o su influjo social (Algán, Tramvik y Ricci, 2023), entre otros estudios a los que la autora recurre convenientemente, no abundan las monografías que, de una manera expositiva y amena como esta —salpicada, además, de fotografías *ad hoc*, muchas de cosecha propia—, pongan sus miras en la experiencia holística intrínseca a un festival de teatro. En esta tarea se embarcan los dos bloques en los que se divide el libro: un total de cuatro capítulos a los que acompaña una breve introducción y unas conclusiones finales que preceden a la pertinente y no abultada lista de referencias bibliográficas.

Se equivocan quienes conciben esta aportación como un manual del perfecto festivalero, una suerte de *pack* que nos permita disponer de un inventario de conmemo-

raciones shakesperianas o averiguar qué se cuece en las muchas que proliferan por los circuitos teatrales de hoy en día, tanto las dedicadas al Bardo de Avon como a otros dramaturgos o épocas. Al contrario, sus más de 150 páginas perfilan detalladamente estos eventos promocionales echando mano, para ello, de la experiencia propia de la autora, pero sin que cierto personalismo sea óbice para una prolífica documentación no exenta de rigor académico. Y es que, aun cuando estemos familiarizados, en mayor o menor medida, con la envergadura, duración o tipo de contenido de un festival de teatro (como ocurre en otros ámbitos como la música, el cine o las ferias de libros), y resuenen en nuestros oídos los ejemplos de Almagro o Mérida, en España, o, ya en el contexto anglofono, los aclamados Edinburgh International Festival o el Stratford Shakespeare Festival, definir con tino este concepto no resulta tarea fácil. De ello se ocupa el Capítulo I, que parte de una reflexión etimológica y bibliográfica —a partir de aportaciones de diversos estudiosos— conducente a pergeñar qué se entiende por “festival” y qué lo diferencia de otras experiencias teatrales como “ciclo”, “circuito”, “jornadas” o “temporada”, por citar unas pocas. En este empeño entran en juego cuestiones lógicas como su duración, el número y naturaleza de las producciones, así como, claro está, el público para el que van pensadas. Partiendo de estas cavilaciones, se nos muestran los festivales como metaacontecimientos casi litúrgicos que, ubicados en un espacio y tiempo concretos, embeben al espectador —el sujeto del arte teatral— en un ambiente plenamente festivo.

Estos cuatro pilares —a saber, tiempo, espacio, público y *show*— constituyen el núcleo del Capítulo II, donde primeramente se invita al lector a adentrarse en las posibles localizaciones: desde las más tradicionales hasta las más alternativas —o democráticas—, desde espacios urbanos (bien en el centro de las ciudades bien discretamente en la periferia, constituyéndose en ocasiones en “ciudades festivas” como Aviñón) hasta las zonas rurales, buscando en todos los casos la ansiada comunión entre auditorio y escenario. Las características de este emplazamiento, comúnmente condimentado con ingredientes menos lúdicos como restaurantes o puestos callejeros que suman a la atmósfera ferial y, por qué no decirlo, a promocionar el espacio geográfico en cuestión, llevan a la autora a definir el festival como una *heterotopía*, esto es, “un espacio a la vez real y ficticio que solo existe mientras dura este acontecimiento” (p. 59). Otro elemento igualmente básico lo constituye el tiempo, aspecto este al que se acerca Guerrero (como antes hicieron investigadores de la talla de Pavis, Shoenmakers o Uberfeld) desde perspectivas semióticas y antropológicas. Un tiempo que no solo refiere a la duración cronológica, sino también a la fecha elegida (rememorar aniversarios, fechas especiales), y que, junto con el emplazamiento, puede incluso hacer las veces de destino de ocio para el asistente. Estaríamos, pues, ante una *heterocronía*, o multiplicidad de tiempos, que va más allá de la duración temporal objetiva de un festival.

Nada de esto trascendería, sin embargo, sin la ineludible presencia del espectador (o “participante”, en terminología de Shoenmakers, p. 71), quien por lo general se ve inmerso en un entorno recreativo, algo no necesariamente nocivo a priori si no fuera por la cada vez más frecuente *disneyficación*, o tipificación cultural capaz de servir interpretaciones históricas de determinadas épocas (el Renacimiento inglés, por ejemplo) bastante alejadas de la realidad, y que puede afectar, incluso, a las piezas exhibidas.

Estas y otras cuestiones, aunque centradas específicamente en la figura de Shakespeare, toman la palabra en los dos capítulos que conforman el Bloque II. El primero de

ellos (Capítulo III), un recorrido histórico por los festivales dedicados al poeta —desde el llamado Jubileo de Garrick (1769) hasta la década de los cincuenta del pasado siglo, pasando por las obligadas celebraciones en Stratford-upon-Avon en el siglo XIX—, da buena cuenta de sus inicios y contenidos, su ubicación y tipo de auditorio. Tampoco se descuida la gradual importancia de estos festejos a la hora de acuñar al autor inglés —paradójicamente el gran olvidado en las primeras celebraciones— como eje patrio. Un Capítulo IV igualmente bien documentado echa la vista atrás para tratar los rasgos inherentes a los festivales a partir de la Segunda Guerra mundial, eso sí, en los entornos británico y norteamericano. Desde los Estados Unidos no podía faltar el pionero Festival Shakespeare de Oregón ni los llamados “festivales vacacionales”, capaces de atraer miles de turistas. Actividad empresarial aparte, los más contemporáneos son la consecuencia natural de un viaje ideológico en el transcurso del cual ha ido perdiendo fuelle el tufo nacionalista de los inicios para abrazar visiones surgidas en diferentes culturas e idiomas (caso del World Shakespeare Festival, celebrado en Reino Unido con motivo de los Juegos Olímpicos de 2012), en aras de su universalización. Este *foreign Shakespeare* sería aún más positivo si lograra afianzarse en la programación regular británica aun cuando —lamenta la autora— se prime en estos casos el efecto visual como fórmula para solventar la barrera lingüística.

Son muchas, pues, la virtudes de esta monografía que aúna reflexiones personales y de voces autorizadas y que, aun sin escatimar alabanzas hacia los festivales como motores culturales, no oculta sus contrariedades o el perjuicio que puede suponer distorsionar dramaturgos, obras o épocas. Además, su contenido abre la puerta a estudios venideros que se animen a cruzar las fronteras anglosajonas para adentrarse en otras realidades teatrales, como pudieran ser la hispanoamericana o la oriental. Con todo, dicho enfoque no debería descuidar el potencial del fenómeno como fórmula de diseminación ideológica más allá de la lengua y cultura inglesas, abriendo la puerta al ejercicio traductor como puente comunicante hacia destinos menos convencionales. Sin descartar la relevancia que tienen los festivales para actores, productores y otros agentes del hecho teatral, incluido el acicate político y económico que supone situar en el mapa una localidad o comarca concretas como meca de entretenimiento. También da pie este libro a futuras reflexiones sobre la presencia de Shakespeare (bastante recurrente, por otro lado) en festivales de corte más general, algunos de los cuales se apuntan de pasada, caso del madrileño “Festival de otoño a primavera”. Sí se echan de menos, en cambio, cuestiones de corte más funcional como quiénes son los responsables de seleccionar las producciones y cuáles sus motivaciones, así como el perfil de los asistentes, aspecto este último no exento de complejidad metodológica. Y ya desde una perspectiva meramente editorial, el uso de fotografías en color (no solo en blanco y negro) habría potenciado su efecto.

Sea como fuere, este volumen supone una rica aportación a las artes dramáticas, al frecuentar un tema no muy visitado en la disciplina. Queda por ver si, en un futuro próximo, la inclusión de lenguas y culturas más exóticas, las facilidades técnicas mediante sobretítulos o los avances de la inteligencia artificial en materia escénica abrirán nuevas vías que salvaguarden el concepto de festival y, de paso, impulsen estudios que desentrañen sus interioridades de una manera tan lúcida y reveladora como el que nos ocupa.

Referencias

- ALGÁN, Raúl S.; TRAMVIK, Paula; y RICCI, Paulo (2023). *Los festivales en la pandemia. Voces para la reconstrucción del entramado escénico iberoamericano*. Bogotá: EAN Universidad.
- GIBSON, Chris; y CONNELL, John (eds.) (2011). *Festival Places: Revitalising Rural Australia*. Bristol: Channel View Publications.
- HARPIN, Anna R.; y NICHOLSON, Helen (eds.) (2016). *Performance and participation practices, audiences, politics*. Londres: Palgrave Macmillan.

