

 y Literatura Comparada

ISSN:
2954
4076



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

agosto-2023
enero-2024

No.8

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Aurora Piñeiro Carballeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Irene María Artigas Albarelli | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Julia Edith Constantino Reyes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Gabriela García Hubbard | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Susana González Aktories | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Noemí Novell Monroy | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rocío Saucedo Dimas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Meri Torras Francés | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Alejandra Vela Martínez | Harvard University (Estados Unidos)

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Jean Bessière | Université de la Sorbonne Nouvelle (Francia)

Warren Boucher | Queen Mary University of London (Reino Unido)

Daniel F. Chamberlain | Queen's University (Canadá)

Horácio Costa | Universidad de São Paulo (Brasil)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Federico Patán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Lois Parkinson Zamora | Houston University (Estados Unidos)

Françoise Perú | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luz Aurora Pimentel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Dietrich Rall | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Enric Sullá | Universitat Autònoma de Barcelona (España)

Mario J. Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

María Elena de Valdés | Universidad de Toronto (Canadá)

Gabriel Weisz | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

María Teresa Zubiaurre | University of California (Estados Unidos)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

ASISTENTES EDITORIALES

Sara Cecilia Arrieta García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sonia Vidrio Mendoza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño

Formación | José Maximiliano Jiménez Romero

Cuidado editorial | Marco Méndez Isunza | José Maximiliano Jiménez Romero



Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada, número 8, agosto 2023 — enero 2024, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: «revista.poligrafias@filos.unam.mx». Dirección web: «<http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevaspoligrafias>». Editora responsable: Dra. Aurora Piñeiro Carballada. Reserva de Derechos al uso Exclusivo del título: 04-2021-111217455000-102. ISSN: 2954-4076. Reserva de Derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los textos publicados en *Nuevas Poligrafías* se distribuyen bajo una licencia pública internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0](#) (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Nuevas Poligrafías* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.29544076.2023.8](https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.8)

CONTENIDO

Nota editorial.....	5
---------------------	---

CENTRAL POLIGRAFÍAS

Los objetos de arte en <i>Paradiso</i> de José Lezama Lima.....	12
CAROLINA TOLEDO	
“Un rumor de historia”: una aproximación a las poéticas del montaje literario y musical en <i>Laborintus II</i> (1963-1965) de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio.....	32
CARLOS IVÁN LINGAN PÉREZ Y JORGE RODRIGO SIGAL SEFCHOVICH	
Russian Literature in Japanese Film: Cross-cultural Adaptations in the Silent Era.....	59
ALEX PINAR	
<i>Stalker</i> : la imagen poética de la ciencia ficción.....	77
ADRIANA BELLAMY ORTIZ	
<i>Futuros peligrosos</i> , de Elia Barceló: violencias del mañana en clave transmedial.....	94
RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ	

OTRAS POLIGRAFÍAS

Las raíces de una vida y las rutas de una cartografía en <i>Red Dust Road</i> , de Jackie Kay.....	116
BLANCA AIDÉ HERRMANN ESTUDILLO	
Traducción material y traducción medial: dos procesos fundamentales en la producción y circulación del arte moderno y contemporáneo.....	135
MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ	
Sobre la referencialidad en <i>L'Eve future</i> y fotografías de la Salpêtrière.....	159
PAULA ZORI	

RESEÑAS

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana; CRUZ ARZABAL, Roberto; GARCÍA WALLS, Marisol (Eds.). (2021). <i>Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	179
FERNANDÉZ, José Francisco; SARDIN, Pascale (Eds.). (2021). <i>Translating Samuel Beckett around the World</i> . Palgrave Macmillan.....	182
DEANDA-CAMACHO, Elena. (2022). <i>Ofensiva a los oídos piadosos: obscenidad y censura en la poesía española y novohispana del siglo XVIII</i> . Iberoamericana Vervuert.....	185
ESPINO MARTÍN, Javier; CAVALLETTI, Giuditta (Eds.). (2022). <i>Recepción clásica y modernidad en los siglos XX y XXI. La antigüedad clásica en la narrativa y pensamiento contemporáneos</i> . Universidad Nacional Autónoma de México.....	188

NOTA EDITORIAL

Las relaciones entre la literatura y otros ámbitos del conocimiento humano a menudo se han calificado como interdisciplinarias, interartísticas, intersemióticas, intermediales. Desde que se describieron las áreas de estudio de la literatura comparada, incluso se consideraron estos vínculos como posibilidades reales de comparación, tanto en términos de sus particularidades de representación como los de su materialidad. La multiplicación de denominaciones, así como los desplazamientos de sentido que han sufrido en las últimas décadas, da cuenta de lo necesaria y a la vez compleja que resulta su aplicación en la investigación. Cada una implica ponderaciones y perspectivas que dependen de muchos factores, como el momento histórico, el prestigio de los estudios de las literaturas, el énfasis en la manera en la que los límites entre disciplinas se consideren o no permeables, los avances tecnológicos o, incluso, los programas y planes universitarios.

No obstante, el prefijo *inter-*, que es compartido en muchos casos, da cuenta de la transmisibilidad de los textos a través de límites que pueden funcionar como zonas de contacto e intercambio, o bien de separación. También suele emparentarse con la pluralidad en la identidad de mensajes que, al estar en tránsito continuo, pueden “traducirse”, “adaptarse” y “remediarse” de un campo a otro. Por eso no extraña que lo *inter* suela acompañarse con metáforas de viaje, migración y nomadismo. Por eso tampoco asombra que se ocupe de las diferencias y similitudes que en la práctica teórica se han establecido entre lo que se escribe y lo que se lee, entre las formas de legibilidad del libro y de la imagen, entre los estudios de la voz y la oralidad, lo digital, el archivo, además de la memoria colectiva y cultural.

El *Vocabulario crítico de estudios intermediales*,¹ por ejemplo, subraya que el término *intermedial* es muchas veces utilizado para caracterizar prácticas artísticas que también se han calificado como *fuera de sí* (tales como prácticas *experimentales*, *extendidas* o *expandidas*). En sus páginas se apunta además a que se trata de un fenómeno proveniente “del ojo de quien analiza y no necesariamente de quien crea”, así

¹ Este libro puede consultarse y descargarse en https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830.

como que se alude a “un enfoque académico y crítico que destaca la convivencia entre medios y lenguajes en las obras” (2).

Considerando lo anterior, para la sección Central Poligrafías de este número se convocó a especialistas en el área de la literatura, las artes y las humanidades en general a presentar artículos que reflexionaran sobre y ejemplificaran estas relaciones y desplazamientos intermediales. Algunas de las aproximaciones propuestas retoman nociones vinculadas a la medialidad en relación a los prefijos *inter-*, *trans-* y *multi-* (como en *intermedialidad*, *transmedialidad* y *multimedialidad*), ya sea al abordar aspectos de adaptación entre literatura y música, entre literatura y cine, o en las remediaciones de obras literarias al plano de la novela gráfica, o, simplemente, en el manejo de conceptos como la *ecfrasis* y las *poéticas visuales* desde las que una novela apunta a un tipo de representación socio-cultural.

Este último es el caso del artículo de Carolina Toledo titulado “Los objetos de arte en *Paradiso* de José Lezama Lima”, donde la autora indaga relaciones entre objetos, imágenes y palabras, además de sus intersecciones. Así, arroja luz sobre la poética que rige esta reconocida novela del escritor cubano, particularmente en los cruces intermediales desde el análisis del *ut pictura poesis* y la ecfrasis de objetos artísticos y artesanales (por ejemplo, en la descripción de prendas de vestir femeninas) que participan en la construcción tanto del *ethos* familiar como de una identidad criolla. Con ello se expone una “redefinición de la categoría de arte moderno ilustrado” que permite distinguir no sólo entre binomios como forma y función, sino también “entre arte y vida, arte culto y arte popular, actividad intelectual y actividad manual, creación individual y creación colectiva”.

En cuanto a las poéticas sonoras y las relaciones entre literatura y música, el estudio de Carlos Iván Lingán Pérez y Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich, “‘Un rumor de historia’: una aproximación a las poéticas del montaje literario y musical en *Laborintus II* (1963-1965) de Edoardo Sanguineti y Luciano Berio”, aborda esta obra colaborativa a partir de la técnica del montaje, mostrando cómo este procedimiento se vuelve una estrategia clave en el nivel formal, como parte de una nueva propuesta creativa propia de mediados del siglo xx, la cual además permite a los artistas adoptar una postura crítica en relación con su entorno. Lingán Pérez y Sigal Sefchovich consideran las trayectorias de estos autores como paralelas y las valoran en el contexto actual, con

lo cual abren la posibilidad de comprender sus circunstancias económicas, políticas y culturales, además de la manera en que eventualmente las superaron.

Le siguen a este artículo dos más en torno a las relaciones entre literatura rusa y cine, pero considerándolas a partir de distintos procesos de adaptación. El primero, “Russian Literature in Japanese Film: Cross-Cultural Adaptations in the Silent Era”, de Alex Pinar, se enfoca en cómo en el cine japonés silente, propio de las primeras tres décadas del siglo xx, fueron adaptadas obras de consagrados autores rusos de la talla de León Tolstói o Máximo Gorki. En este recorrido se muestra cómo las primeras adaptaciones se apegaban más a las tramas y la ambientación de las obras originales que las inspiraron, mientras que en las décadas siguientes se comenzaron a tomar mayores licencias, como consecuencia de procesos interculturales e intertextuales que se ajustaban más al contexto político, social y cultural que rigió en Japón durante esos años. Los análisis presentados de *Rojō no reikon* de Murata y *Fukkatsu* de Yoshimura, por ejemplo, muestran la manera en que el entorno y la censura sociopolíticos determinaron la transformación intertextual de las obras literarias rusas al contexto cultural japonés en términos tanto estilísticos como de creación de espacios.

En “*Stalker*: la imagen poética de la ciencia ficción”, en cambio, Adriana Bellamy Ortiz realiza un análisis comparativo de ciertas secuencias de la película de Andréi Tarkovski y la novela de la cual surge, *Picnic a la orilla del camino*, de Arkadi y Boris Strugatski, para mostrar cómo el cine que retoma el género de la ciencia ficción ha sufrido diversos cambios en cuanto a los avances tecnológicos, en particular al adaptar recursos que involucran la composición visual, el manejo de luces, las tomas largas y la amplitud del plano sonoro, tan propias del estilo tarkovskiano, que en otro nivel incluso le permiten comunicar algo de su lugar de origen. La lectura aguda de Bellamy Ortiz muestra que muchas veces lo que aparentemente es una debilidad resulta ser una gran fuerza: se trata de una búsqueda espiritual amplificada por las cualidades poéticas de la imagen cinematográfica y una visión crítica, como la de la propia autora, que invitan a la comprensión y a la acción en un entorno aparentemente postapocalíptico, similar al mundo en el que estamos.

El último artículo que integra esta sección, “*Futuros peligrosos*, de Elia Barceló: violencias del mañana en clave transmedial” de Rodrigo Pardo Fernández, retoma el tema de la ciencia ficción, pero ahora al abordar la comparación entre esta novela de la escritora española y su remediación en forma de cómic por parte de Jordi Fraga y Luis

Miguez Ybarz. El autor muestra la complejidad que existe detrás de la relación intertextual entre dos cuentos de Barceló y la novela gráfica que de ahí se deriva, y que es entendida como “arte secuencial”. Se enfoca, en particular, en el tema de la violencia y recurre al concepto de *transmedialidad* para mostrar cómo la fuente literaria original se transforma y complementa gracias a su nueva versión gráfica. Esta consideración de la forma en que un mismo tema aparece en diferentes códigos y estructuras permite identificar la manera en que distintas ficciones se relacionan con fenómenos extratextuales y problematizan situaciones cotidianas del mundo sobresaturado que habitamos.

Los artículos incluidos en esta sección dan cuenta, como hemos señalado, de algunas posibilidades que presentan las lecturas críticas intermediales en procesos de adaptación al cine, de colaboración entre medios o de las intersecciones que la literatura construye entre objetos, palabras e imágenes. Ilustran, con gran claridad y elocuencia, la riqueza de dichos acercamientos y tienden puentes hacia la sección Otras Poligrafías, que, desde las poéticas visuales, se ocupa en mostrar la efervescencia que siguen teniendo los estudios sobre las relaciones y los límites entre las artes, los cuales, aunque inquietados o porosos, permanecen culturalmente establecidos.

En la mencionada segunda sección de la revista se ubican tres artículos que, además de dialogar con algunas facetas de lo intermedial, también ponen el énfasis en conceptos que son centrales para otros campos de estudio colindantes. Así, en “Las raíces de una vida y las rutas de una cartografía en *Red Dust Road*, de Jackie Kay”, Blanca Aidé Herrmann Estudillo lleva a cabo una cuidadosa lectura cartográfica en la que el texto autobiográfico puede verse como un atlas y como metáfora de la búsqueda de las raíces de la narradora, tanto en el Reino Unido como en África. Además, Herrmann Estudillo traduce el libro de Kay a un mapa real que muestra las rutas que la protagonista sigue para conocer a sus padres biológicos. De esta manera, la estudiosa emplea el término *traducción intersemiótica* para crear un puente visual-textual en el que las minuciosas descripciones en el texto, al transportarse a un plano visual, muestran las complejidades de la formación y la búsqueda de la identidad cultural de una mujer cuya etnicidad podríamos describir no sólo como híbrida, sino también como extendida.

En el caso de María Andrea Giovine Yáñez, la articulista propone el uso de los conceptos de *traducción material* —proceso por el cual una obra pasa de una materialidad a otra— y de *traducción medial* —paso de un *contexto* medial a otro— como nociones vinculadas con la reproductibilidad del arte, y las ganancias y posibles

pérdidas (a veces, simplemente, transmutaciones) relacionadas con sistemas de distribución y recepción artísticos amplios. Su artículo, titulado “Traducción material y traducción medial: dos procesos fundamentales en la producción y circulación del arte moderno y contemporáneo”, tiene, además, la virtud de incluir ejemplos de obras artísticas muy recientes —como la de Tania Candiani— y de ocuparse de los procesos de producción conceptual y material del arte al circular en reproducciones tanto impresas como digitales. Giovine Yáñez enfatiza el papel fundamental de la traducción como mediadora de procesos de transculturalidad, además de contribuir a redefinir las fronteras geoestéticas y cosmopolitas de lo que se ha denominado *giro intermedial* del momento en el que nos encontramos.

Por último, el artículo de Paula Zori, “Sobre la crisis de distinción en la referencialidad en *L’Eve future* y fotografías de la Salpêtrière”, estudia diversas representaciones del cuerpo femenino a partir de, primero, la novela de Villiers de L’Isle-Adam, publicada en 1886, y, en segundo término, las fotografías publicadas en *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1878), un volumen que reúne imágenes de mujeres internas en el hospital parisino en cuestión y quienes habían sido diagnosticadas con histeria. Aunque las fuentes son de naturalezas distintas, ambas corresponden al mismo contexto histórico y cultural de la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. Ambas, según la minuciosa lectura de Zori, ilustran estrategias de creación y control del cuerpo de las mujeres representadas con procedimientos paralelamente rigurosos y ordenados, en sintonía con los requerimientos del estudio científico de la época, y también reveladores de otras nociones o preconcepciones sobre dichos cuerpos que afectan la recepción de las imágenes. A pesar del supuesto objetivo de aprehensión científica de los cuerpos femeninos retratados, en las representaciones estudiadas se produce un alejamiento del referente, un tipo de abstracción que sustituye las realidades materiales que habían sido el punto de partida y conduce a una ficcionalización de los cuerpos. El papel de la fotografía y sus vínculos con la espectacularización de la vida en el *fin-du-siècle* es parte de los aspectos aquí descritos.

El último apartado de la revista incluye cuatro reseñas sobre libros de variada índole: si bien las dos primeras se centran en textos que estudian conceptos como la *intermedialidad* o variantes de las prácticas de la traducción, la tercera y cuarta versan sobre obras críticas dedicadas a la poesía española y novohispana del siglo XVIII, o las manifestaciones de la antigüedad clásica en la narrativa y el pensamiento

contemporáneos. De esta forma, las miradas críticas de Mildred Castillo Cadenas, Pablo Hurtado, Gabriela Villanueva Noriega y Genaro Valencia Constantino contribuyen a que el número 8 de *Nuevas Poligrafías* brinde un recorrido diverso y con referencias actualizadas sobre el tema de la intermedialidad, pero mantenga el espacio para otras reflexiones teóricas y de los estudios comparatistas de espectro más amplio. Esta apertura caracteriza la historia de la revista y refrenda nuestro compromiso tanto con los autores como con la comunidad lectora que nos sigue.

Finalmente, el Comité Editorial de la revista agradece el trabajo de cuidado y producción editorial realizado por la Mtra. Isabel del Toro y el Mtro. Maximiliano Jiménez, así como de su equipo de estudiantes de servicio social, quienes hacen posible la publicación de cada número.

Susana González Aktories

Irene Artigas Albarelli

Aurora Piñeiro Carballada

CENTRAL POLIGRAFÍAS



LOS OBJETOS DE ARTE EN *PARADISO* DE JOSÉ LEZAMA LIMA
ART OBJECTS IN JOSÉ LEZAMA LIMA'S *PARADISO*

Carolina TOLEDO

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA | La Plata, Argentina
Contacto: ctoledo@fahce.unlp.edu.ar

Resumen

Algunos estudios acerca de los cruces intermediales, en particular sobre el tópico clásico *ut pictura poesis* y la ékfrasis, han señalado que las relaciones entre la literatura y las artes visuales revelan la configuración estética y la idea de mimesis subyacente en las obras literarias (Gabrieloni). Desde esta perspectiva, proponemos examinar, en primer término, los cruces intermediales desde el análisis del *ut pictura poesis* y la ékfrasis de objetos artísticos con el fin de observar la concepción estética presente en *Paradiso* (1966) del escritor cubano José Lezama Lima. La hipótesis del presente trabajo sostiene que, en la novela, el *ut pictura poesis* expone una redefinición de la categoría de arte moderno ilustrado: las distinciones entre forma y función, arte y vida, arte culto y arte popular, actividad intelectual y actividad manual, creación individual y creación colectiva. Además, esta visión crítica entraña, fundamentalmente, un modelo de temporalidad no lineal, concebido a partir de la noción de confluencia, alternativo al que predomina, no sólo en la historiografía moderna, sino también en las distintas vertientes de las vanguardias artísticas europeas. Finalmente, este enfoque nos permite indagar los paralelos entre objetos, imágenes y palabras, en el

Abstract

Some studies on intermedial crossings, in particular on the classical topic of *ut pictura poesis* and ekphrasis, have pointed out that the relationships between literature and visual arts reveal the aesthetic configuration and the idea of mimesis underlying literary works (Gabrieloni). From this perspective, we propose to examine, in the first place, the intermedial crossings from the analysis of *ut pictura poesis* and the ekphrasis of artistic objects to observe the aesthetic conception present in *Paradiso* (1966) by Cuban writer José Lezama Lima. The hypothesis of this paper argues that, in the novel, *ut pictura poesis* exposes a redefinition of the category of modern enlightened art: the distinctions between form and function, art and life, high art and popular art, intellectual activity and manual activity, individual creation and collective creation. Moreover, this critical vision entails, fundamentally, a non-linear model of temporality, conceived based on the notion of confluence, an alternative to that which predominates, not only in modern historiography, but also in the different strands of the European artistic avant-gardes. Finally, this approach allows us to investigate the parallels between objects, images, and words, within the

marco de una poética que emerge en las intersecciones entre el plano visual y el verbal.

framework of a poetics that emerges in the intersections between the visual and verbal planes.

Palabras clave: *Objeto artístico* || José Lezama Lima || *Novela cubana* || *Literatura comparada* || *Intermedialidad* || *Écfrasis* || *Literatura cubana* || *Arte y literatura* || *Estética*

Keywords: *Artistic object* || José Lezama Lima || *Cuban fiction* || *Comparative literature* || *Intermediality* || *Ekphrasis* || *Cuban literature* || *Art and literature* || *Aesthetics*

Introducción

Cuadros célebres o ignotos, estampas, estampillas, postales, estatuillas, álbumes ilustrados, *biscuits*, carteles, marquillas de tabaco y de ron, joyas de platería, tejidos. En la novela *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima, los objetos de arte despliegan un escenario de apropiaciones y asimilaciones, de disputas materiales y simbólicas, así como un reservorio visual y material de memorias individuales y colectivas, de filiaciones estéticas e ideológicas. Este trabajo indaga cuáles son las funciones que asume el *ut pictura poesis* y la écfrasis de los objetos de arte, cuáles son los sentidos que este tipo de objetos convocan y el lugar que asumen en la organización y en la redistribución de lo sensible (Rancière, 2005).¹

Como ha señalado Ana Lía Gabrieloni (2008), el estudio de las relaciones entre la literatura y la pintura y, en particular, de los textos ecfrásticos, revela la configuración estética y la idea de mimesis subyacente en las obras literarias. En este marco, consideramos que, en *Paradiso*, el *ut pictura poesis* vehicula una visión crítica acerca de la noción ilustrada de arte moderno europeo y, a la vez, activa otros significados vinculados al régimen de asimetría de la condición colonial latinoamericana, a su materialidad y a los procesos de producción, circulación e institucionalización de las

¹ Siguiendo a María Teresa Gramuglio (2006), el *ut pictura poesis* involucra manifestaciones muy variadas de las relaciones interartísticas tales como las “descripciones, retratos, paisajes, écfrasis y otras formas de transposiciones de arte, poesía concreta, entre otras” (14). Consideramos la écfrasis como “la representación verbal de una representación visual” (Heffernan, 1993: 3; traducción propia) y, al mismo tiempo, atendemos a un sentido más amplio que es el de “práctica cultural”, noción que involucra operaciones de traducción de ciertas propiedades del plano visual al verbal (Gabrieloni, 2008).

obras. La categoría de arte moderno, cuyos principios aún predominan en la concepción sobre el arte contemporáneo (Escobar, 2021), es producto de nociones forjadas en el marco de la Ilustración europea del siglo XVIII. La formación de los campos disciplinares de la estética y de la historia del arte precisaron una noción de arte fundada en la autonomía, la individualidad y ciertas dicotomías que le son propias:

El concepto de arte está instalado en el centro de la tradición estética occidental pero, en pureza, nunca ha logrado ser definido a causa de las dicotomías que bifurcan su origen: materia/espíritu, sensible/inteligible, contenido/forma, esencia/apariencia, etc. Estas disyunciones no pueden ser saldadas en términos lógicos y dejan abierta una brecha, una herida ontológica. (Escobar, 2021: 34)

Como ha señalado Carlos Orlando Fino Gómez (2014) en *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*, el escritor cubano “propone una construcción estética alternativa a la europea moderna, pero arraigada en los orígenes del pensamiento clásico mediterráneo, de sustrato no idealista sino sensualista” (22). Desde esta perspectiva, en la primera sección proponemos un análisis de la poética del tejido a partir de la cual se efectúa una revisión de la categoría de obra de arte; en la segunda, indagamos los cruces entre las imágenes visuales y las palabras, así como la función de los objetos de arte en la génesis de la imagen poética.

La poética del tejido: arte y artesanía

En *Paradiso*, los objetos de arte intervienen en el desarrollo de la sensibilidad criolla y son formadores del *ethos* familiar, un carácter definido por los ideales de cortesanía, sencillez, catolicismo y eticidad. La referencia a objetos artesanales como los tejidos, encajes y bordados expone una visión crítica sobre la noción ilustrada de arte moderno: manteles, trajes y vestidos son piezas delicadas vinculadas al mundo femenino, a las figuras de la intimidad y a la pervivencia del linaje familiar. Los personajes femeninos no sólo ejercen el arte del tejido, sino que también muestran especial interés sobre las diversas tendencias y manifestaciones del arte textil. Así, en el primer capítulo, Rialta y su madre conversan sobre las innovaciones de la bordadora e ilustradora

francesa Marie Monnier (1894-1876), revelando un conocimiento sobre las últimas novedades de la moda y una sensibilidad refinada sobre lo precioso:

Figúrate mamá —dijo—, que son encajes inspirados en versos, de excelentes poetas franceses, donde esa maestra de la lencería contemporánea, intenta separarse de la tradición del encaje francés, de un Chantilly o de un Malinas, para que en nuestro tiempo, alrededor nuestro, surja otra escuela de bordados. Eso me asusta como si le pusieran una inyección antirrábica al canario o como si llevarsen los caracoles al establo para que adquirieran una coloración *char-treuse*—. En esas cosas, la señora Rialta, sumergida en las tradicionales aguas de seiscientos años, lanzaba opiniones incontrovertibles, que parecían inapelables sentencias de la corte de casación. La señora Augusta, que no podía prescindir de los símiles, dijo: —El encaje es como un espejo, que hecho por manos que podían haber sido juveniles cuando nosotras nacimos, nos parece siempre como un envío o como una resolución de muchos siglos, grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones. Estas lástimas de nuestra época quieren tener la misma sensación cuando combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera, que cuando leen un poema de Federico Uhrbach. (Lezama Lima, 1988a: 11)

El debate en torno al encaje introduce la pregunta sobre el estado de la obra de arte, específicamente sobre la distinción entre objeto de arte y objeto de artesanía. La división académica entre arte culto y arte popular, afianzada según las normas de la estética moderna (Escobar, 1993), vincula el arte culto con lo actual y el arte popular con la tradición y lo arcaico. El vínculo entre tradición y actualidad constituye uno de los aspectos centrales del programa estético y político de Lezama Lima, fundamentalmente a través de su constante reflexión en torno a la vanguardia plástica cubana y americana desde los años cuarenta.²

² Entendemos la relación entre estética y política desde la perspectiva de Jacques Rancière (2005), para quien “La relación entre estética y política es [...] la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular” (15).

El motivo del encaje instaura una visión alternativa acerca de la temporalidad, pues la tensión entre lo arcaico (los estilos Chantilly y Malinas) y lo moderno (los bordados de Marie Monnier), planteada como una oposición entre lo viejo y lo nuevo, es superada aquí por la idea de contemporaneidad presente en la definición de doña Augusta. Si el modelo de arte moderno ilustrado se inscribe en una visión temporal lineal donde prima la idea de evolución y progreso —con su permanente búsqueda de ruptura con la tradición y el hallazgo de novedades temáticas, formales o técnicas—, otra perspectiva nos trae la noción de lo contemporáneo contenida en el símil del encaje como un espejo. Rialta es quien utiliza inicialmente el término para referirse a la obra de Marie Monnier (“esa maestra de la lencería *contemporánea*”) sobre quien subraya la pretensión de “separarse de la tradición”, de innovar en la tradición del tejido, de raíz artesanal y de carácter colectivo, para generar una ruptura desde el orden figurativo y temático, pues copiaba motivos de modelos cultos (poemas simbolistas) en sus telas.³ Pero la definición de doña Augusta complejiza esa mirada acerca de la tradición y la pretensión rupturista e innovadora del arte moderno. Lo contemporáneo ya no es concebido simplemente como una etapa coetánea y sincrónica que denota actualidad, sino que remite a una perspectiva donde el pasado se actualiza en el presente, proponiendo una ruptura de la sucesión temporal a través de la confluencia de diversas temporalidades (“grandes elaboraciones contemporáneas de paisajes fijados en los comienzos de lo que ahora es un disfrute sin ofuscaciones”).⁴

En otros dos textos, Lezama aborda el problema de lo contemporáneo en el arte precisamente a partir de un examen de la obra de Monnier: uno de ellos es de 1938, titulado “Las artes populares”, y el otro es una versión ampliada del primero perteneciente a un manuscrito sin fecha ni título recogido por Iván González Cruz, al que el

³ Los bordados de Marie Monnier fueron exhibidos en la *Galerie Gruet* de París, en 1924, con un prefacio de Paul Valéry. El texto de Valéry se titula “Les Broderies de Marie Monnier” y aparecía como prefacio al catálogo de dieciocho piezas bordadas por la artista, algunas de ellas inspiradas en poemas del propio Valéry y de Arthur Rimbaud. El texto fue recogido en las *Oeuvres* de 1960, y la traducción al castellano se encuentra en el libro *Piezas sobre arte* (Valéry, 1999).

⁴ En estos términos entiende Giorgio Agamben lo contemporáneo en su ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”. La definición de Agamben (2011) parte de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche y establece que “La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (18-19; énfasis en el original).

editor tituló “Sobre las artes” (Lezama Lima, 1998). Ambos contienen una écfrasis de los *broderies* de Monnier:

Jacques Lassaigne, nos ha aclarado la ruta cuando encuentra dentro de los instintos artísticos del artesanado, el arte popular como creación y el arte popular como copia de modelos. Decidido a copiar modelos, bien prefiere una forma arcaica, un estilo del cual desapareció el orgullo de la criatura creadora, o bien intentando a través de la dura y paciente materia que le sirve de lenguaje funcional, entrar en la polémica del arte contemporáneo como observamos en los encajes de Marie Bonnier [*sic*]. En un Malinas o en un Chantilly, el artesanado buscará sumergirse en un concepto diferenciado en lo que respecta a finalidad artística, pero la pasión diferente, el orgullo original, no le toca. Si acaso un destello individual sería un retroceso fatigoso ante el trabajo o una dificultad que no ofrecía seguridad para su vencimiento. Pero si contemplamos una colección de Marie Bonnier, a la cual Valéry le ha dedicado páginas deliciosas, observamos que algunos de sus modelos han sido poemas de simbolistas que le han transmitido sus preferencias suntuosas: frutos cargados de reminiscencias persas, plumas de pájaros insulares, escalinata de hombros y senos, transparencia y sombras de la piel en sus formas más agudas. A pesar del orgullo diferenciador que le atenace, la dureza de la sustancia con que actúa y las articulaciones forzosamente lentas de los trabajos de aguja, le obliga a hundirse en ciertas características de otras escuelas estilísticas de talleres conocidos. Hay del sacrificio y de la paradoja en esa obra, nos dice Valéry, donde la embriaguez del insecto y la ambición fija del místico se unen en el olvido de sí mismo y de todo lo que no es lo que uno quiere. (Lezama Lima, 2000: 51)⁵

Según Lezama, Marie Monnier pretendía “entrar en la polémica del arte contemporáneo” a través del gesto rupturista propio del proyecto moderno: esa discontinuidad

⁵ Tomamos las ediciones reunidas por Iván González Cruz en el *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea* (1998) y en *La posibilidad infinita: archivo de José Lezama Lima* (2000), donde el editor indica la errata en la referencia del apellido “Bonnier”. En nota al pie, se realiza la supuesta referencia correcta indicando que se trata de “Marie Rosalie Bonheur (1822-1899)”, pintora francesa especializada en la representación de animales, pero, ciertamente, Lezama no se refiere a esta última sino a otra artista visual contemporánea, la ilustradora y bordadora Marie Monnier (1894-1976), hermana de la conocida librera parisina Adrienne Monnier.

se funda en la innovación temática fruto de la transposición y en el sello de la autoría. Como sugiere el símil del encaje, la contemporaneidad del arte no consiste en la permanente actualización e innovación de temas, procedimientos y motivos, sino que proviene de una relación del sujeto con su propio tiempo y con la tradición. La imagen del encaje como un espejo tensa, además, otro de los postulados constitutivos del arte moderno: la diferenciación entre forma y función. El arte moderno, al declarar su autonomía, ha dado preeminencia a la función estética por sobre otras funciones consideradas de índole extrartísticas y, a partir de allí, ha delimitado la definición de arte y de “objeto de arte” (Escobar, 1993).⁶

La definición de Augusta sobre el encaje como un espejo expone, en este punto, una diferencia respecto de aquella visión, pues subraya la condición religadora del objeto dotándolo de una función trascendente que supera el repliegue sobre la forma y el privilegio de la función estética del objeto artístico. Este aspecto, como veremos, se retoma en otros episodios de la novela. Resulta sugestiva, además, la doble oposición que encierra la última frase de doña Augusta ya que, inicialmente, parece indicar simplemente la distinción formal entre las figuras bordadas y los poemas. No obstante, la antítesis también se aloja en las expresiones *encaje de familia* y *corpiño de ópera* a pesar de la estructura copulativa de la frase (“combinan un encaje de familia en un corpiño de ópera”), señalando diversos ámbitos de circulación (lo íntimo, familiar *versus* lo público y espectacular) definitorios de las diferentes funciones extrartísticas del objeto, así como de la relación entre arte y mercado. De este modo, como señalamos previamente, la figura del bordado y del encaje introduce versiones críticas al modelo del arte moderno ilustrado: la distinción entre arte culto y popular, la noción de temporalidad, las figuras de tendencia, el peso de la autoría, la autonomía de lo estético, la necesidad de actualización y ruptura.

La poética del tejido se extiende también a la historia familiar concebida como un entramado, uno de cuyos hilados fundamentales se cumple con el enlace de Rialta y José Eugenio en el sexto capítulo. La actividad del tejido y la confección de los trajes,

⁶ En uno de los textos inéditos, reunidos por Iván González Cruz bajo el título “Cuaderno de apuntes (1939-1958)”, Lezama Lima critica la confusión de lo popular con lo insatisfactorio y la noción de arte menor: “Ni aún la relación de dependencia con una obra de arte mayor y anterior, ni aún la dureza del medio operado —que forzosamente retrotrae el juego libre de la creación dependiente— bastan para colocar entre las artes menores a la orfebrería y a las artes de la tierra y del fuego: barro cocido, porcelanas, esmaltes, alfarería” (Lezama Lima, 2000: 101).

reservada al ámbito femenino, remite a la dialéctica entre conservación y creación de ese mundo familiar (“La Abuela Munda, gran mariscal ordenancista, cuidando la perfección de las telas [...]. Las hermanas, entre alfileres y espejos, el escaneo del moaré y las mostacillas, rodeando los frutos de su adolescencia de zarcillos y perfumes” [Lezama Lima, 1988a: 120]). La referencia a la suntuosidad de las telas, trajes y mantas indica la excepcionalidad del acontecimiento (“Resplandecía, le alcanzaba a José Eugenio cada una de las piezas del traje de gala, acariciando casi aquellos paños de los días de excepción” [Lezama Lima, 1988a: 119]), frente al cual la abuela Munda “Comenzaba a vislumbrar el triunfo de su casa, que había quedado indeciso a la muerte del Vasco, como si su propia sangre, la de la madre de José Eugenio, tomase de nuevo los hilos. Era un nuevo hilado que comenzaba con las variaciones de las mismas tejedoras” (Lezama Lima, 1988a: 120). La écfrasis del vestido de bodas de Rialta expone simbólicamente una figuración de ese linaje en el cual se engarzan componentes de diversa procedencia:

Sobre la marina del edredón, con su reverso color cacao, el traje de boda de Rialta, confeccionado por *Madame* Casilda. Encaje de Brujas combinado con encaje inglés, animado por los reflejos del tafetán espejeante. El de Brujas enlazaba nido de flores blancas, como de aguas quietas, no mecidas, en linda eternidad; descansaban los rosetones en hojas carnosas, como para apoyarse en las aguas duras, muy lunadas, eternidad respirando por las piedras del estanque. El encaje inglés mareaba enlaces y nudillos, que se contentaba con la deliberada fineza de las ramas, subrayando además esa fineza en la infinita proliferación de sus variantes. Bajo los flechazos lanzados por los reflejos del tafetán, el ramaje inglés parecía acoger las rosas de Brujas, que se estremecía en un relámpago de algodón, antes de regresar a sus hojosos cofres carnales, donde adormecen de nuevo su pereza. (Lezama Lima, 1988a: 121)

El encaje, por sus calados de plenos y vacíos, tiene la capacidad de manifestar fuertes contrastes y de configurar, a través de los enlaces, la reintegración y la unidad de las figuras. La singularidad de los encajes de Brujas y de Inglaterra es que están basados en la técnica de bolillos, lo cual implica que están realizados de manera independiente y combinados en una pieza mayor. La écfrasis del vestido condensa los

símiles referidos por Augusta en el primer capítulo al presentar la configuración de un paisaje vegetal (“nido de flores rosas”, “rosetones”, “ramas”) sobre el espejo de la tela (“tafetán espejeante”, “reflejos”, “relámpago”). De este modo, las nociones de fragmentariedad y de totalidad se evocan en una obra de reintegración, el traje de bodas de Rialta, remitiendo metonímicamente a la figura de ésta quien, con su boda, “comenzaba un extenso trenzado laberíntico, del cual, durante cincuenta años, ella sería el centro, la justificación y la fertilidad” (Lezama Lima, 1988a: 122).

La visión de los tejidos de encaje como reservorio de la memoria familiar está también presente en el episodio de la cena familiar en la casa del Paseo del Prado del capítulo séptimo:

Doña Augusta se había preocupado de que la comida ofrecida tuviese de día excepcional, pero sin perder la sencillez familiar. La calidad excepcional se brindaba en el mantel de encaje, en la vajilla de un redondel verde que seguía el contorno de todas las piezas, limitado el círculo verde por los filetes dorados [...]. A la muerte de Cambita, la hija del oidor, ese mantel, que recordaba la época de las gorgueras y de las walonas, había pasado a poder de doña Augusta, que sólo lo mostraba en muy contadas ocasiones, semejantes a las que ella lo había visto en su juventud. El día de la primera invitación a comer hecha a Andrés Olaya en la casa de la hija del oidor, ese mantel, que Augusta recordaba con volantes visos de magia, había mostrado la delicada paciencia de su elaboración, como si lejos de ser destruido cada noche, como la tela de una de las más memorables esperas, se continuase en noches infinitas donde las abejas segregan una estalactita de fabulosos hilos entrecruzados. (Lezama Lima, 1988a: 181)

El mantel de encaje, cuya potencia religadora y mágica es ejercida no sólo en el ámbito de lo familiar sino también en una dimensión social y política que excede el mundo íntimo, inserta un tópico fundamental de la novela y de la poética lezamiana: la conjunción entre excepcionalidad y sencillez, la actuación de lo fabuloso en lo cotidiano. El objeto conserva una memoria ancestral vinculada a la resistencia independentista de Cambita, a “la época de las gorgueras y de las walonas”, subrayando el pasado heroico de la línea materna, y la noción de supratemporalidad (“lejos de ser destruido cada noche [...] se continuaba en noches infinitas”) señala su reverberación en el presente.

El mantel es sinécdoque de la fiesta y, como tal, expone las profundas imbricaciones entre la vida y la muerte; la fiesta, entendida como un rito de celebración vital signado por el exceso y la abundancia, también anuncia el tiempo de la dispersión y de la muerte. La muerte está presente, como señala Roberto González Echevarría (2011), “en los animales y vegetales que se consumen y en las conversaciones que estos suscitan” (s. p.). Del mismo modo, las manchas rojas de la remolacha caída sobre el mantel color crema por un gesto accidental de Demetrio presagian la inminencia de la muerte de Alberto:

Fue entonces cuando Demetrio cometió una torpeza, al trincar la remolacha se desprendió entera la rodaja, quiso rectificar el error, pero volvió la masa roja irregularmente pinchada a sangrar, por tercera vez Demetrio la recogió, pero por el sitio donde había penetrado el trincar se rompió la masa, deslizándose: una mitad quedó adherida al tenedor, y la otra, con nueva insistencia maligna, volvió a reposar su herida en el tejido sutil, absorbiendo el líquido rojo con lenta avidez. Al mezclarse el cremoso ancestral del mantel con el monasterio de la remolacha, quedaron señalados tres islotes de sangría sobre los rosetones. Pero esas tres manchas le dieron en verdad el relieve de esplendor a la comida. En la luz, en la resistente paciencia del artesanado, en los presagios, en la manera como los hilos fijaron la sangre vegetal, las tres manchas entreabrieron como una sombría expectación. (Lezama Lima, 1988a: 183)

El mantel, en su materialidad pura, se presenta como un objeto aurático animizado debido a su enigmática capacidad interpelativa: “absorbiendo el líquido rojo con avidez”, sus hilos “fijaron la sangre vegetal” y “entreabrieron como una sombría expectación” (Lezama Lima, 1988a: 183), anunciado, de este modo, la proximidad de la tragedia familiar. A continuación, el funesto augurio del mantel se replica en el diálogo entre Alberto y su madre: “—Las manchas rojas del mantel deben haber favorecido el tema de los vultúridos, pero recuerde también, madre, que el ruiseñor de Pekín cantaba para un emperador moribundo —expresó Alberto, comenzando a repartir el pavón vinoso y almendrado” (Lezama Lima, 1988a: 184). Hacia el final del octavo capítulo, el mantel manchado con el rojo de la remolacha tiene su doble en otro objeto bordado: el pañuelo inicialado, pañuelo-mortaja, que se verá manchado pero esta vez con la sangre del tío Alberto.

Los objetos de arte y el nacimiento de la imagen

Palabras (habladas o escritas) y objetos de arte son elementos estructurantes de dos capítulos de *Paradiso* que tematizan el despliegue y la conformación de la sensibilidad poética y artística de José Cemí: en los capítulos VI y VII los relatos familiares —tanto el discurso paterno como las historias narradas por Rialta, la abuela Augusta y el tío Alberto— junto a la adquisición de objetos de arte modelan el perfil poético de Cemí niño. En el capítulo XI, es el propio Cemí quien asume y despliega su propia voz en los diálogos con Fronesis y quien recorre la calle Obispo de La Habana en busca de “objetos de artesanía”, los cuales cumplirán un papel fundamental en el transcurso hacia la adquisición de la imagen.

En el sexto capítulo se produce un acontecimiento decisivo para el niño Cemí: la observación y la “lectura” de un grabado que el Coronel le ofrece con la intención de instruir acerca de la diferenciación entre los oficios:

El Coronel le hizo una seña para que se sentara en una de las banquetas [...] El libro voluntariamente muy abierto [...] y el dedo índice del padre de José Cemí, apuntando dos láminas en pequeños cuadrados, a derecha e izquierda de la página, abajo del grabado dos rótulos: el bachiller y el amolador. El primero representaba la habitual lámina del cuarto de estudio, con el estudiante que en la medianoche apoya sus codos en la mesa, repleta de libros abiertos o marcando con cintajos el paso de la lectura. [...] A su lado, el grabado que representa el amolador, con su hinchada camisa por un airecillo de lluvia, un pañuelo desalmidonado ciñéndose como las fiebres de unas paperas, y la rueda envuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de la lluvia de estrellas en el plenilunio de estío. La ávida curiosidad adelantaba el tiempo de precisión de los grabados, y José Cemí detuvo con su apresurada inquietud el índice en el grabado del amolador, al tiempo que oía a su padre decir: el bachiller. De tal manera, que por una irregular acomodación de gesto y voz, creyó que el bachiller era el amolador, y el amolador el bachiller. Así cuando días más tarde su padre le dijo: —¿Cuando tengas más años querrás ser bachiller? ¿Qué es un bachiller?—. Contestaba con la seguridad de quien ha comprobado sus visiones. —Un bachiller es una rueda que lanza chispas, que a medida que la rueda va alcanzando más velocidad, las chispas se multiplican

hasta aclarar la noche—. Como quiera que en ese momento su padre no podía precisar el trueque de los grabados en relación con la voz que explicaba, se extrañó del raro don metafórico de su hijo. De su manera profética y simbólica de entender los oficios. (Lezama Lima, 1988a: 135-136)

El pasaje ecfrástico introduce el tema de las interrelaciones entre las palabras y las imágenes. El niño Cemí no adscribe a la oposición moderna entre trabajo manual y trabajo intelectual, sino que, ante los grabados, integra ambas instancias a través de dos desplazamientos metafóricos que derivan del equívoco e involucran la visión y la escucha: del bachiller al amolador y del amolador a la rueda que lanza chispas (el bachiller se identifica con la rueda que lanza chispas, no el amolador), una imagen que, como veremos, se enriquece más adelante hacia el final del capítulo. Este episodio infantil inaugura la visión fabulosa, “profética y simbólica”, que se despliega en la adquisición de la imagen. En ese mismo capítulo, se narra el episodio en el cual la abuela Augusta adquiere algunos objetos de arte vinculados al ámbito de lo fabuloso:

Los días que recibía su mesada, partía de compras con una de sus hijas. Después reaparece con objetos de arte, que eran la delicia de la casa, pero cuyo elevado costo a todos intranquilizaba. Un día llenó de júbilo más a sus nietos que a sus hijos. Traía un cofre alemán muy ornamentado de relieves barrocos, diciendo en el momento en que lo enseñaba: “Es de un pueblo de Alemania, que vive tan sólo dedicado a hacer estos cofres”. Cemí vio el camino trazado entre las cosas y la imagen, tan pronto ese pueblo empezó a evaporar en sus recuerdos. Veía, como en un cuadro de Breughel [*sic*], el pueblo por la mañana comenzando sus trabajos de forja, las chispas que tapaban las caras de los artesanos, la resistencia del hierro trocada en una médula donde parecía que se golpeaba incesantemente la espada del diablo. (Lezama Lima, 1988a: 138)⁷

⁷ En la transcripción del manuscrito donde se encuentra el esbozo inicial de la novela, publicado en la sección “Manuscritos de Lezama” del *Dossier* de la edición de Archivos, este episodio se señala puntualmente: “La abuela materna [...] llenaba la casa de objetos en tal forma que después de muerta, al hacerse el reparto de sus objetos, dos de las casas de sus hijas quedaron sobrecargadas” (Lezama Lima, 1988b: 709).

La écfrasis del cofre barroco, un objeto artesanal, de origen popular y colectivo, introduce la referencia a la conjunción del arte y la vida (“Es de un pueblo de Alemania, que vive tan sólo dedicado a hacer estos cofres”) vinculado al modo de vida comunitario medieval. Tanto en *Paradiso* como en las crónicas habaneras, la adquisición de objetos de arte corresponde a un tipo de experiencia de la modernidad urbana con la capacidad de señalar un grado de excepcionalidad a la continuidad de los días.⁸ Retorno a la escena de la compra de objetos de arte por parte de la abuela Augusta:

Otro día hizo una entrada con más símbolos y melancolía. Era una mayólica que representaba una limosnera argelina, a su lado su hija con un alegre pandero bailaba y rogaba su cuota. Esa pieza hizo visible, hasta su segunda bisnieta en cuya casa se mostraba, el espíritu estoico de la familia, que diferenciaba muy poco sus vicisitudes, pues apenas podía encontrarse signos exteriores de diferenciar los días serenos o gozosos de los tumultuosos o sombríos. Otro día su adquisición adquirió más rango mitológico grecolatino, pasado por el rococó Luis XV. Un amorcillo se sentaba con *langueur* sobre las piernas de una galante pastora, estilo Quentin La Tour. [...] La señora Augusta exhumó de la caja la pieza cazada aquella mañana de cobranza, y paseándose en triunfo por la sala exclamaba: ‘Es un *biscuit* firmado, sólo los *biscuits* muy buenos llevan firmas’. Y su índice señalaba para el follaje y subrayaba: ‘Baudry’, al mismo tiempo que el cupidillo, moroso en la luz, rodaba en la palma de la mano de los curiosos familiares. (Lezama Lima, 1988a: 139)

En lugar del previsible participio pasivo, la écfrasis presenta un insólito uso verbal, el pretérito imperfecto, que subraya la repetición y la continuidad de la acción como si se tratara de entidades vivientes. La filiación con modelos de arte premodernos se observa, de este modo, en la animización de estos objetos y el carácter dinámico de la descripción ecfrástica. Por otra parte, si algunas notas en las descripciones de los tejidos, los grabados o las piezas de cerámica exponían la filiación con una concepción del arte

⁸ Así los define Lezama Lima (2010) en una crónica del 1 de octubre de 1949: “Todos los secretos y alegrías del mundo parecen caber en una caja ceñida por papel celofán y trenzada por cordeles con todos los colores. Hay en estos días cierto ardor primitivo, como en los días ingenuos de la permuta, cuando se traía la manta o la piel de zorro para cambiarla por el frasco de aguardiente o el espejo mágico que regala dos vidas” (31-32).

medieval o renacentista, en este caso el procedimiento ecfrástico se vincula con un modelo propio de la Antigüedad, pues el más célebre antecedente no es otro que la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Iliada* de Homero (versos 478-608), écfrasis paradigmática que ha suscitado numerosos estudios acerca de la mimesis y contiene la *enargeia* como principio fundamental de la épica clásica (Gabrieloni, 2008).

La visión del *biscuit* se superpone al acto de enunciación (aquí de la abuela, en el episodio del grabado la voz del padre) y activa la imaginación del niño produciendo nuevas asociaciones mediante la intervención del recuerdo. Es, en efecto, el mecanismo incorporativo que se encuentra expuesto en el ensayo “Mitos y cansancio clásico”, primera parte de *La expresión americana*, donde Lezama Lima explica los diversos tipos de “enlaces metafóricos”: las asociaciones entre el objeto de arte observado, las palabras oídas y el recuerdo derivan en un “contrapunto animista” a partir del cual el “sujeto metafórico” logra crear una “nueva visión” (2005: 57-88).

En sintonía con el rol gravitante otorgado a la metáfora y la idea de “súbito” presente en su sistema poético, Lezama Lima (2005) define a esas asociaciones como la “sorpresa de los enlaces” y recurre allí también a la imagen de la chispa presente en ambos pasajes ecfrásticos: “El dato sorpresivo, sorpresa de chispa en un macrocosmos, que busca ansiosamente su par, que se lanza a completar la extensión de una piel que la visión no puede ceñir, pero que la memoria del germen nos acostumbra a saludar como un absoluto” (70). La imagen de la chispa remite metonímicamente a la actividad de la forja y, de este modo, se refuerza la filiación de la estética lezamiana con un régimen de arte premoderno: el artesanado (especialmente en el acoplamiento de la imagen del bachiller y las chispas producidas por el amolador).

La nueva visión que resulta de esas asociaciones reproduce el mecanismo de enlaces retrospectivos ya mencionado, pues el segundo objeto artístico (el *biscuit*) se proyecta sobre el primero (la lámina con los grabados del bachiller y el amolador) a través de la referencia a la imagen de la chispa. Nótese la sobrecodificación de imágenes característica de la poética lezamiana, presente en la écfrasis del grabado: mediante la isotopía de lo estelar y a través del símil se incorpora la consideración acerca del proceso metafórico como una serie de asociaciones y desplazamientos continuos (“la rueda envuelta en un chisporroteo duro, como los rosetones de la lluvia de estrellas en el plenilunio de estío”), y la metáfora como vía de conocimiento (“las chispas se multiplican hasta aclarar la noche”).

Los objetos de arte enmarcan el séptimo capítulo de la novela, en el cual se describe minuciosamente la casa de la abuela Augusta en la calle Prado, donde después de la muerte del Coronel se instala Rialta con sus hijos: “Entre la puerta mayor y la verja, existía otra puerta, muchas veces entreabierta, que reanimaba el zaguán, con la refracción de la luz en los distintos objetos, cuadros, cerámicas, *biscuits*. Desde esa puerta entreabierta se veían, en la pared de la sala, los dos retratos de los abuelos paternos” (Lezama Lima, 1988a: 159). La visión de los objetos de arte durante la infancia de Cemí modela una sensibilidad visual y táctil que se desarrolla plenamente en la adolescencia, junto al ejercicio de la poesía. Esta nueva capacidad perceptiva constituye aquello que al inicio de la novela se advertía como una carencia: recordemos que en su niñez —como ejemplo tenemos la contemplación de una estatua de Santa Flora— Cemí no lograba precisar los objetos y sus vinculaciones con la imagen por no poder establecer relaciones analógicas y diferenciaciones en una dimensión espacial. Por el contrario, en el capítulo XI el acento recaerá en su capacidad para percibir las coordenadas que orientan el ordenamiento (agrupamiento) de los objetos (o las palabras) en el mundo circundante.

La correlación entre la experiencia visual y la poética reaparece en el capítulo XI, cuando Fronesis obsequia a su amigo el poema “Retrato de Cemí”, y éste piensa en retribuir esa “prueba de amistad” regalándole una pequeña llama de plata peruana: “Cemí lo fue a buscar al final de clase, para regalarle una pequeña llama de plata peruana, donde este tierno animal mostraba una graciosa esbeltez, que colgaba de la leontina de su reloj de bolsillo, regalo a su vez de su madre, y que en una ocasión Fronesis había recorrido con delectación, señalando la irreprochable artesanía de aquellos plateros” (Lezama Lima, 1988a: 334). La reciprocidad del sentimiento amistoso recalca en la equiparación valorativa del poema y la llama de plata peruana, especialmente porque a ambos “objetos” se les atribuye la capacidad de dar testimonio de ese sentimiento, es decir, como manifiesta evidencia de la *sympátheia* que, además, aparece en este episodio vinculado a lo misterioso.

La referencia plástica introduce un aspecto propio del barroco americano, pues la alusión a la platería peruana expone el alto valor simbólico atribuido a los metales preciosos en el mundo prehispánico y, a la vez, el grado de sofisticación de estos objetos suntuarios cuyo uso fue muy extendido hacia el siglo XVII. La idea de resonancia recorre el pasaje (“el rostro de Fronesis se fijó para el resto de su vida en las

aguas interiores de Cemí” [Lezama Lima, 1988a: 335]) y actualiza la concepción de los objetos como emanaciones de la interioridad y la afectividad del sujeto, pues ante la ausencia del amigo se afirma: “Lo que en realidad inquietaba a Cemí, era que el misterio de Fronesis había obrado y el suyo no había podido manifestarse por la retirada de su amigo. Lo hubiera calmado que la llama de plata peruana regalada por su madre, produjese en Fronesis la misma resonancia que el poema le había producido a él” (Lezama Lima, 1988a: 335). Cemí considera que no puede responder al poema con otro poema (“eso le hubiera producido a Cemí una desagradable sensación de reciprocidad exterior”) más que con un gesto igualmente noble que “debía producir en Fronesis las mismas resonancias que en él había producido el poema” (Lezama Lima, 1988a: 336). De este modo, el episodio ficcionaliza la concepción lezamiana sobre la imagen —y el mundo como imagen— entendida como el testimonio de una realidad trascendente y refuerza la homologación de estos documentos culturales en cuanto manifestaciones de la *imagen*.

Cada uno de los integrantes de la tríada amistosa está vinculado, además, a un emblema dado por un objeto de arte: la estatuilla de bronce de Narciso (Foción); el flautista del vaso griego (Fronesis) y la estatuilla de Lao Tsé, “el viejo niño sabio” montado en el búfalo (Cemí): “[Foción] señalaba el Narciso y decía: ‘la imagen de la imagen, la nada’. Señalaba el aprendizaje del adolescente griego y decía: ‘el deseo que conoce’, ‘el conocimiento por el hilo continuo del sonido de los infiernos’. Parecía después que le daba una pequeña palmada en las ancas del búfalo montado por Lao Tsé y decía: ‘El huevo empolla en el espacio vacío’” (Lezama Lima, 1988a: 495).

Otro paralelismo entre ambas entidades culturales —poemas y objetos de arte— se encuentra en el episodio que refiere puntualmente la iniciación poética de Cemí, intercalada con sus recorridos por la ciudad de La Habana observando las vitrinas en busca de “alguna figura de artesanía” (Lezama Lima, 1988a: 351). En primer lugar, se establece la correspondencia entre la espacialidad de las palabras y de los objetos: “El ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iba desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales” (Lezama Lima, 1988a: 351). Posteriormente, se introduce una analogía entre la elección de los objetos en la vidriera con el quehacer poético:

Por la tarde había bajado por la calle de Obispo, y como hacía pocos días que había cobrado su pequeño sueldo, se fijaba en las vidrieras para comprar alguna figura de artesanía. Casi siempre la adquisición del objeto se debía a que ya frente a la vitrina, cuando comenzaban a distinguirse algunos pespuntos coloreados, en el momento en que su mirada lo distinguía y lo aislaba del resto de los objetos, lo adelantaba como una pieza de ajedrez que penetra en un mundo que logra en un instante recomponer todos sus cristales. Sabía que esa pieza que se adelantaba era un punto que lograba una infinita corriente de analogía, corriente que hacía una regia reverencia, como una tritogenia de gran tamaño, que quería mostrarle su rendimiento, su piel para la caricia y el enigma de su permanencia. (Lezama Lima, 1988a: 351)

El tópico de la mirada que aísla y fija las palabras/objetos estructura la homologación y la proyección de nuevas imágenes de la hibridación cultural americana. Nos referimos, puntualmente, a la écfrasis de dos estatuillas de bronce —una bacante y un cupido cuya ausencia de arco lo convierte en un ángel— adquiridas por Cemí en el rastro de la calle Obispo en La Habana: “De la vitrina su mirada logró aislar dos estatuillas de bronce. [...] Pero era innegable que las figuras agrupadas en la vitrina, no querían, o no podían organizarse en ciudad, retablo o potestades jerarquizadas” (Lezama Lima, 1988a: 351). Ya en su cuarto de estudio, Cemí coloca entre ambas estatuillas un objeto americano, “una copa de plata maciza que había traído de Puebla” (Lezama Lima, 1988a: 352), agente unificador de ambas figuras. Análoga estrategia de integración se lleva a cabo más adelante con una extensa écfrasis de los grabados de las tabaquerías cubanas en la cual las marquillas de tabaco se incorporan al catálogo de objetos y al repertorio de imágenes que forman parte de la tradición clásica (grecorromana, china, incaica) proporcionando nuevas figuraciones de la confluencia cultural entre lo local y lo universal.

Algunas conclusiones

En los años cuarenta, época en la que comenzaba a elaborar su teoría de la imagen, Lezama Lima escribía ensayos y críticas de arte orientadas a revisar y redefinir el *locus* del arte cubano y latinoamericano concebido aún como copia y remedo de las

estéticas europeas. En esos años publicaba los primeros capítulos de *Paradiso* en la revista *Orígenes* donde, mediante diversas referencias a las artes visuales y la écfrasis de los objetos artísticos, se problematiza la categoría de arte forjada en el seno de la modernidad occidental, su canon de autoridad y sus mecanismos de legitimación, cuestionando, a su vez, la adhesión a un régimen de visibilidad que se funda en la asimetría entre lo europeo y lo americano (Toledo, 2012).

En la novela, el *ut pictura poesis* interpela y, en ocasiones, difumina ciertas dicotomías inherentes a la categoría de arte moderno ilustrado: las distinciones entre forma y función, arte y vida, arte culto y arte popular, actividad intelectual y actividad manual, creación individual y creación colectiva. Además, esta visión crítica entraña, fundamentalmente, un modelo de temporalidad no lineal, concebido a partir de la noción de confluencia, alternativo al que predomina, no sólo en la historiografía moderna, sino también en las distintas vertientes de las vanguardias artísticas europeas.⁹

La propuesta lezamiana tiende, de este modo, a la reconfiguración del régimen de asimetría entre el arte europeo y el americano mediante el cuestionamiento de algunos de los postulados principales sobre la categoría de arte y la problematización de la noción de lo contemporáneo. El motivo del encaje como un espejo y la écfrasis de los tejidos postulan en la novela una visión sobre lo contemporáneo no vinculado únicamente con lo actual, lo nuevo y lo coetáneo, sino como una reactualización del pasado en el presente, una manera de establecer nuevos modos de apropiación con respecto a la tradición. Finalmente, los paralelos y cruces establecidos entre las palabras y los objetos de arte, concebidas como configuraciones espaciales y temporales, articulan una noción de imagen que remite, por un lado, al surgimiento de lo poético y, por otro, a la creación de nuevas figuras de la confluencia cultural.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” (Cristina Sardoy, Trad.). En *Desnudez* (Fabián Lebenglik, Ed.) (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.

⁹ Nos referimos al rechazo hacia el pasado implícita en la noción de “actualidad” y de “futura” presente en las vanguardias artísticas europeas y su diferencia con el modernismo y las vanguardias hispanoamericanas (Monteleone, 1989).

- ESCOBAR, Ticio. (1993). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Centro de Documentación e Investigaciones de Arte Popular e Indígena del Centro de Artes Visuales; Museo del Barro.
- ESCOBAR, Ticio. (2021 [2020]). *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*. Tinta Limón.
- FINO GÓMEZ, Carlos Orlando. (2014). *José Lezama Lima: estética e historiografía del arte en su obra crítica*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- GABRIELONI, Ana Lía. (2008). “Écfrasis”. *Eadem Utraque Europa*, (6), 83-108.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. (2011, 31 de enero). “La fiesta en Lezama” (en línea). *Letras Libres*, Libros. Recuperado de <https://letraslibres.com/libros/la-fiesta-en-lezama/>.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván (Ed.). (1998). *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. Centro de Estudios Ramón Areces.
- GONZÁLEZ CRUZ, Iván (Ed.). (2000). *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*. Verbum.
- GRAMUGLIO, María Teresa. (2006). “Tres problemas para el comparatismo”. *Orbis Tertius*, 11(12). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.202/pr.202.pdf.
- HEFFERNAN, James A. W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- LEZAMA LIMA, José. (1988a [1966]). *Paradiso* (Cintio Vitier, Ed.). ALLCA XX.
- LEZAMA LIMA, José. (1988b [1966]). “Manuscritos de Lezama”. En *Paradiso* (Cintio Vitier, Ed.) (pp. 711-716). ALLCA XX.
- LEZAMA LIMA, José. (1998). “Sobre las artes”. En *Archivo de José Lezama Lima. Miscelánea*. (Iván González Cruz, Ed.) (pp. 286-306). Centro de Estudios Ramón Areces.
- LEZAMA LIMA, José. (2000). “Cuaderno de apuntes (1939-1958)”. En *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima* (I. González Cruz, Ed.) (pp. 31-212). Verbum.
- LEZAMA LIMA, José. (2005). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- LEZAMA LIMA, José. (2010). *Revelaciones de mi fiel Habana*. (Carlos Espinoza Domínguez, Ed.). Unión.

- MONTELEONE, Jorge J. (1989). “La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana”. *Cuadernos de Literatura Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (4), 37-52. <http://dx.doi.org/10.30972/clt.043301>.
- RANCIÈRE, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d’Art Contemporani de Barcelona.
- TOLEDO, Carolina (2012, 7-9 de mayo). *La perspectiva plástica en Paradiso de José Lezama Lima* [Conferencia]. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, La Plata, Argentina. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31744>.
- VALÉRY, Paul. (1999 [1924]). “Bordados de Marie Monnier”. *Piezas sobre arte* (J. L. Arántegui, trad.) (pp. 93-94). Visor.

“UN RUMOR DE HISTORIA”: UNA APROXIMACIÓN A LAS POÉTICAS DEL MONTAJE
LITERARIO Y MUSICAL EN *LABORINTUS II* (1963-1965)
DE EDOARDO SANGUINETI Y LUCIANO BERIO*

“A RUMOUR OF HISTORY”: AN APPROACH TO THE POETICS OF LITERARY AND MUSICAL MONTAGE IN
LABORINTUS II (1963-1965) BY EDOARDO SANGUINETI AND LUCIANO BERIO

Carlos Iván LINGAN PÉREZ

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Morelia, México
Contacto: lingan.carlos@gmail.com

Jorge Rodrigo SIGAL SEFCHOVICH

Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Morelia, México
Contacto: rodrigo@cmmas.org

Resumen

La práctica del montaje constituyó uno de los rasgos determinantes de la producción artística y la crítica de las artes del siglo xx. La recuperación de materiales preexistentes y su incorporación a una nueva totalidad por medio de su yuxtaposición representó una estrategia susceptible de emplearse en diversos ámbitos artísticos, al tiempo que fomentó importantes encuentros interdisciplinarios. El presente artículo de investigación aborda el estudio del montaje literario y musical a través de la aproximación a la obra colaborativa *Laborintus II* (1963-1965) del escritor Edoardo Sanguineti y el compositor Luciano Berio. Con ello, busca comprender las maneras en que se establecen las correspondencias formales y temáticas entre prácticas artísticas diversas e iluminar los alcances críticos desprendidos de estos encuentros. Para ello, presenta una breve caracterización del montaje como procedimiento artístico y sus manifestaciones literarias y

Abstract

The practice of montage constituted one of the major aspects of twentieth-century artistic production and art criticism. The retrieval of preexistent materials and their incorporation to a new totality, by means of juxtaposition, not only represented a relevant strategy—which was susceptible to be used in different artistic realms—but also stimulated important interdisciplinary encounters. This article, which is based on the approach to the collaborative work *Laborintus II* (1963-1965) by the writer Edoardo Sanguineti and the composer Luciano Berio, centers on the study of literary and musical montage. This research aims both to understand the strategies with which the formal and thematic correspondences are established between varied artistic practices, and to enlighten the critical scope that derived from these encounters. To do so, this paper presents a brief characterization of montage as an artistic procedure and its literary and

* El presente trabajo de investigación fue realizado gracias al Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM (POSDOC) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

musicales en el siglo pasado. A su vez, reconoce las trayectorias paralelas de Sanguineti y Berio y las maneras en que dieron lugar, respectivamente, a una poética del montaje literario y una poética del montaje musical. Posteriormente, analiza la organización interna de *Laborintus II* y muestra la reciprocidad del montaje concebido por ambos artistas, tanto en el ámbito formal como en las perspectivas críticas refrendadas por la obra. Finalmente, ofrece una valoración de la actualidad de la pieza y de las estrategias de composición literaria y musical propuestas por Sanguineti y Berio.

musical manifestations along the twentieth century. Furthermore, it explores the parallel trajectories of both Sanguineti and Berio, as well as the ways in which they envisaged a poetics of literary montage and a poetics of musical montage, respectively. Moreover, this article analyzes the internal organization of *Laborintus II* and displays the reciprocity of the montage conceived by both artists, in the formal realm as well as in the critical perspectives endorsed by this work of art. Lastly, an assessment of the timeliness of both the piece and the strategies of literary and musical composition conceived by Sanguineti and Berio is offered.

Palabras clave: Edoardo Sanguineti || Luciano Berio || *Literatura contemporánea* || *Música contemporánea* || *Literatura italiana* || *Música italiana* || *Intermedialidad* || *Composición musical*

Keywords: Edoardo Sanguineti || Luciano Berio || *Contemporary literature* || *Contemporary music* || *Italian literature* || *Italian music* || *Intermediality* || *Music composition*

Introducción

Desde comienzos de la década de 1960, el escritor Edoardo Sanguineti y el compositor Luciano Berio establecieron una fecunda mancuerna artística. Su labor conjunta, inicialmente propiciada por la amistad que ambos artistas sostuvieron con Umberto Eco, se extendió a lo largo de cuatro décadas y dio lugar a algunas obras de gran relieve e influencia en la producción musical contemporánea (Sanguineti, 2005: 38). Entre estas realizaciones destacó la pieza *Laborintus II*, compuesta entre 1963 y 1965 y comisionada por la Radio Televisión Francesa y la Radio Italiana para conmemorar el séptimo centenario del nacimiento de Dante Alighieri. Esta obra se articuló a partir de la recuperación crítica de tres temáticas presentes en el legado literario del poeta florentino: la memoria, la muerte y la usura. Para ello, Sanguineti conformó un montaje literario integrado por fragmentos de textos de Alighieri (*Il Convivio* [*El convite*], *De Monarchia* [*La monarquía*], *Divina Commedia* [*La divina comedia*]), de san Isidoro de Sevilla (*Etymologiarum sive Originum* [*Etimologías o los orígenes*], *Chronica Minora* [*Crónica menor*]), de Ezra Pound (*The*

Cantos [*Los cantos*]), y de T. S. Eliot (*Four Quartets* [*Cuatro cuartetos*]), a los que sumó extractos de sus poemarios *Laborintus* y *Purgatorio de l’Inferno* y pasajes redactados específicamente para la obra. Por su parte, Berio (s.f.2) tomó como punto de partida los procedimientos de escritura propuestos por Sanguineti para extenderlos al ámbito musical y dar lugar a un amplio “catálogo de referencias, de actitudes y de técnicas instrumentales” (s. p.; traducción de Carlos Ligan), encomendados a un ensamble conformado por una flauta, tres clarinetes en Sib, tres trompetas en Do, tres trombones, dos arpas, dos conjuntos de percusiones, dos violonchelos, un contrabajo, tres voces femeninas, un coro integrado por ocho actores, un narrador y una cinta electromagnética (Berio, 1976: II).

La solidaridad entre el montaje literario y musical concebido por Sanguineti y Berio representa una oportunidad de primera importancia para comprender las maneras en que se establecen las correspondencias formales y temáticas entre ámbitos artísticos diversos, al tiempo que permite iluminar los alcances críticos desprendidos de estos encuentros. A fin de aportar elementos para el estudio de tales dimensiones de la colaboración interdisciplinaria en las artes, este artículo propondrá un abordaje a *Laborintus II* en el que se reconocerán los principios en los que descansaron las poéticas del montaje articuladas por el poeta y el compositor italianos, así como su actualización y entrecruzamiento en la conformación de la trama textual y sonora de la pieza. Para ello, prestará atención a los rasgos fundamentales que caracterizaron al montaje como procedimiento artístico a lo largo del siglo xx, así como las características específicas que adquirieron sus manifestaciones literarias y musicales en este periodo. Junto con ello, se estudiarán las trayectorias paralelas de Sanguineti y Berio, a fin de comprender las maneras en que cada uno de ellos encontró en el montaje un recurso productivo de gran alcance para confrontar críticamente el adverso horizonte histórico que acompañó al quehacer artístico italiano durante las décadas de 1950 y 1960. Este marco de referencia permitirá ahondar en la organización interna de *Laborintus II* y mostrar la reciprocidad establecida entre el montaje literario y sonoro realizado por ambos artistas, tanto en el ámbito formal como en las perspectivas críticas refrendadas por la obra. Finalmente, se ofrecerá una valoración de los alcances de la pieza y la actualidad que suponen las estrategias de composición literaria y musical propuestas por Sanguineti y Berio.

El montaje y sus manifestaciones literarias y musicales en el siglo xx

La práctica del montaje en la producción artística del siglo pasado constituyó uno de los hallazgos más relevantes de este periodo y su influencia se extendió, entre otros dominios, a la literatura, las artes plásticas, la música y la cinematografía. Como describió Gregory Ulmer (2008: 126-127), este procedimiento se caracterizó por la recuperación de elementos preexistentes que fueron integrados en una nueva totalidad por medio de un continuo proceso de yuxtaposición, en el que las rupturas y discontinuidades resultaban evidentes y en los que se superponían las alusiones que acompañaban a los objetos recuperados en su contexto original y los nuevos sentidos que adquirirían como consecuencia de las nuevas configuraciones de las que formaban parte.

En el caso de la producción literaria, el recurso al montaje se manifestó a través del empleo y la combinación de diversas estrategias de escritura, entre las que figuraron la fragmentación y la ruptura de convenciones sintácticas; la incorporación de diversas lenguas y registros de habla; la utilización de materiales textuales ajenos al ámbito literario y extraídos, por ejemplo, de periódicos, canciones o anuncios publicitarios; la atención a las cualidades materiales del lenguaje, lo mismo en su presentación impresa que por las cualidades sonoras que lo acompañaban; el uso de diversos estilos y géneros literarios, entre los que destacaron los encuentros entre la ficción y los textos documentales. La unidad de estos elementos, conformada a partir de la evidencia de su naturaleza dispar y el énfasis en las discordancias derivadas de su disposición simultánea o sucesiva, permitió que las producciones literarias se emplearan para abordar las transformaciones subjetivas y materiales de las condiciones de vida en las sociedades modernas, así como para dar lugar a aproximaciones críticas al lenguaje y abrir la posibilidad a la discusión de diversas perspectivas ideológicas (Barndt, 2016).

Por su parte, el uso del montaje en el quehacer musical de concierto del siglo xx se cristalizó en importantes estrategias compositivas. Como documentó Jean-Paul Olive (1998: 10-23), resultó frecuente la incorporación de elementos sonoros provenientes de ámbitos tenidos por ajenos o, cuando menos, alejados del ámbito concertístico. De esta manera, las tramas sonoras de numerosas obras sinfónicas y de cámara estuvieron conformadas a partir de la superposición y el contraste, disimulado o subrayado, de materiales musicales de origen variado. Como consecuencia, a los timbres habituales

de los ensambles instrumentales se incorporaron ruidos producidos por maquinaria industrial o de oficina. Al mismo tiempo, al desarrollo de pasajes musicales originales se incorporaron citas de piezas del pasado, fragmentos de canciones populares y comerciales, así como alusiones estilísticas reconocibles con mayor o menor facilidad.

Al amparo de este horizonte histórico, resulta de interés prestar atención a las condiciones sociales, políticas y culturales que tuvieron lugar en Italia durante las décadas de 1950 y 1960. De acuerdo con Rossana Dalmonte y Niva Lorenzini (1983: 67-74), el pujante desarrollo de la economía italiana en ese período se acompañó de un amplio florecimiento de los ámbitos artísticos e intelectuales, junto a la creciente evidencia de las consecuencias negativas que la prosperidad material tuvo en el quehacer de las artes del periodo. De manera específica, al tiempo que la vida cultural italiana acusaba una importante influencia y desarrollo de las orientaciones filosóficas y artísticas más relevantes de ese periodo, las producciones literarias, musicales, plásticas y cinematográficas, entre otras, fueron amenazadas por su acentuada neutralización política, acompañada de su asimilación a las relaciones económicas propias del capitalismo. En medio de esta circunstancia, tanto Sanguineti como Berio emprendieron diversas tentativas, de alcance y profundidad variados, para comprender las manifestaciones de este fenómeno al interior de los ámbitos literario y musical. A esta empresa añadieron la búsqueda de concebir procedimientos críticos de escritura y de composición que les permitieran confrontar la apremiante situación en la que se encontraban sus quehaceres profesionales, en los que el recurso al montaje cobró una especial relevancia. Así, como se argumentará a continuación, este procedimiento se convirtió en una sólida estrategia para organizar el desarrollo formal y temático de las obras artísticas y para dar lugar a efectos de sentido encaminados a confrontar el creciente debilitamiento político de la práctica de las artes.

La poética del montaje literario de Edoardo Sanguineti en las décadas de 1950 y 1960

De frente a las dificultades de su tiempo, Sanguineti (1972) consideró necesaria la conformación de un “complejo articulado de doctrinas, de programas poéticos y polémicos, de soluciones formales, de inquietudes temáticas [y] de gestos y de obras

caracterizadas por este complejo” (11). Para ello, el escritor italiano persiguió comprender las maneras en que tenía lugar la gradual incorporación de los artistas a las relaciones económicas imperantes en su tiempo y la conversión de las obras de arte en mercancías. Como resultado de estas consideraciones, concibió un proceso compuesto por dos momentos que tendrían lugar simultáneamente. El primero de ellos, al que denominó *heroico-patético*, correspondería a los instantes en los que los productores artísticos llevarían a cabo su labor convencidos de la posibilidad de ser capaces de sustraerse a los efectos de las relaciones económicas sobre su quehacer y, de esta manera, salvaguardar las piezas artísticas de su eventual mercantilización (Sanguineti, 1969: 8-10). Sin embargo, el segundo de los instantes propuestos por Sanguineti, al que nombró *momento cínico*, remitiría al encuentro de los artistas con las condiciones económicas de su tiempo, una circunstancia en la que los productores artísticos se valdrían de una relativa ausencia de prejuicios y de una considerable audacia para adentrarse en la trama de relaciones económicas. La intención de esto sería convertir a su obra en una mercancía que se inserta en el mercado del consumo artístico y entabla una implacable competencia con otras piezas y otros productores, con la esperanza de poder incrementar el valor económico de su labor y contarse entre el reducido número de beneficiarios de este mecanismo. Además, eventualmente, podrían incluso ser reconocidos por las instituciones propias de cada ámbito artístico y adquirir la condición de “clásico” de las artes (Sanguineti, 1969: 11-13; 1972: 85-86).

Lejos de asumir como destino irremediable de la práctica artística el proceso anteriormente descrito, el poeta genovés concibió algunos procedimientos y estrategias literarias para confrontarse con esta situación. Sanguineti (2013) dirigió su atención al papel determinante del lenguaje en dos ámbitos fundamentales de la vida de los seres humanos: el establecimiento de relaciones con el mundo que lo rodea y la conformación de jerarquías entre los objetos y vínculos que componen su entorno. Así, en cuanto al primero de los aspectos, subrayó la manera en que “la experiencia de las palabras condiciona (precede) aquélla de las cosas”, pues “la palabra es concretamente [...] una ideología en la forma del lenguaje” (Sanguineti, 2013: 896). Gracias a esta observación, Sanguineti pudo reconocer la naturaleza mudable de las relaciones establecidas con el mundo a través del lenguaje y, por ende, el carácter histórico de la experiencia humana. Por su parte, bajo el rubro de “función clasificadora” del lenguaje, el escritor italiano reparó en el uso del lenguaje para establecer diversas

clasificaciones entre las cosas del mundo y conformar así una amplia variedad de visiones sobre éste (Sanguineti, 2013: 896). Al asumir el carácter ideológico y el uso clasificatorio de la lengua, entrevió la oportunidad de formular una producción literaria en la que se llevara a cabo una crítica de las jerarquías y representaciones ideológicas impuestas a la realidad por medio del lenguaje. Para ello, la elaboración y puesta a prueba de nuevas clasificaciones y relaciones entre las cosas en la obra literaria se llevaría a cabo a través del recurso a la alegoría (Sanguineti, 2013: 898).

La alternativa por este procedimiento literario se apoyó en la recuperación que Sanguineti llevó a cabo de las observaciones de Walter Benjamin sobre la importancia de la alegoría y su relación con la práctica del montaje en la producción artística de la primera mitad del siglo xx (Picchione, 2004: 64; Carrara, 2018: 69). Al estudiar las características formales y las elecciones temáticas presentes en algunos ejemplos de la literatura alegórica alemana de los siglos xvi y xvii, Benjamin reconoció la presencia de una mirada específica sobre la historia, en la que la vida mundana y los objetos que poblaban el mundo se representaban como vacíos y transitorios. Esta perspectiva se apoyaba en la atención que se prestaba a la gradual transformación temporal de las cosas en ruinas y la posibilidad de construir una nueva totalidad de sentido a partir de la manipulación y la reordenación de esos materiales envejecidos al interior del texto literario (Osborne y Charles, 2021). El carácter constructivo de esta tradición literaria, así como la rehabilitación artística de objetos degradados, permitió que Benjamin encontrara afinidades con la práctica de la yuxtaposición de elementos dispares, previamente seleccionados y extraídos de sus entornos usuales presentes en los montajes poéticos y plásticos del dadaísmo (Benjamin, 2004: 40) o el teatro épico de Bertolt Brecht (Benjamin, 1987: 36-37) y valorara la pertinencia de convertir este procedimiento artístico en una clave para la comprensión del desarrollo histórico del capitalismo. La extensión de esta forma de proceder al dominio de la historia tendría lugar por medio del tratamiento de fragmentos históricos que serían retirados de los contextos habituales en los que se encuentran insertos como meros residuos o elementos secundarios, para ensamblarlos de manera textual en un conjunto que diera lugar a una variedad de relaciones nuevas y necesarias entre ellos (Benjamin, 2005: 462-463). Los resultados de esta labor obligarían a una revisión crítica de los recuentos históricos que relegaban a una posición inferior a los elementos vinculados entre sí en el montaje. Así, cobrarían una gran importancia objetos aparentemente

sin relevancia, tales como artículos comerciales, productos de moda, novelas populares, orientaciones arquitectónicas o folletines, que, al momento de ser removidos de su cotidianidad y puestos en relación con los demás, permitirían comprender los fenómenos que se suscitan al interior de las sociedades modernas y las expectativas y esperanzas que estos objetos persiguen satisfacer pero que no pueden cumplir a causa de las relaciones económicas y sociales desprendidas del desarrollo histórico del capitalismo (Pensky, 2004: 186-187).

De esta manera, la producción literaria de Sanguineti en el período comprendido entre las décadas de 1950 y 1960 dio lugar a un conjunto de estrategias formales apoyadas en las observaciones ofrecidas por Benjamin y sobre las que descansó su quehacer novelístico y poético. Así, por un lado, el escritor italiano conformó una escritura “oniroide” articulada a partir de la superposición de “un léxico francamente regresivo”, de “registros deliberadamente depauperados y restringidos” y de una “sintaxis atolondrada y deficiente” (Sanguineti, 1969: 37-42). De igual forma, Sanguineti asumió el proceso de neutralización de las obras de arte y su conversión en parte de un acervo cultural estéril como consecuencia del desarrollo de las relaciones económicas propias del capitalismo para enfatizar el carácter histórico, no natural, del lenguaje. De esta manera, busca cimentar la posibilidad de aproximarse a todas las lenguas como si se tratasen de lenguas muertas, susceptibles de ser “desenterradas de las ruinas”, y llevar a cabo una yuxtaposición de alusiones a formas desusadas del griego y el latín antiguos, así como a formas librescas del inglés, el francés, el alemán o el español (Sanguineti, 1972: 40-43). Finalmente, el gradual reconocimiento del montaje como principio constructivo fundamental de la producción artística del siglo xx permitió a Sanguineti concebir la posibilidad de aproximarse a la historia de la literatura al trasluz del montaje (Sanguineti, 2017: 20) y dar lugar a fecundos hallazgos formales y temáticos solidarios con sus inquietudes anteriores. Así, entre otras investigaciones, destacaron sus estudios sobre la producción literaria de Dante Alighieri, en la que reconoció, alternativamente, a la *Vita Nova* como la exposición de una teoría de la lírica cuyo “onirismo [y] carácter visionario” entroncaría, por mediación del psicoanálisis freudiano, con la escritura “oniroide” anteriormente comentada (ArchiviMusicaSAN, 2011); el empleo recurrente de variadas formas literarias y la incorporación de diversas referencias y registros lingüísticos en la producción literaria de Alighieri (Sanguineti, 2000: 286); o, en fin, su aproximación a la *Divina Commedia* como si se tratase del resultado de una

“obra de montaje”, entre la determinación estricta de algunos procedimientos formales y temáticas de base, y el encadenamiento de los diversos momentos que conformaron el conjunto de la pieza (Sanguinetti, 2017: 17-20).

La poética del montaje musical de Luciano Berio en las décadas de 1950 y 1960

Por su parte, el periodo comprendido entre las décadas de 1950 y 1960 fue caracterizado por Berio como un momento poco propicio para el desarrollo del quehacer musical y la recepción pública de sus resultados. De acuerdo con el compositor italiano, en la producción de obras musicales se privilegió el recurso a asociaciones sonoras triviales, convertidas en lugares comunes, en vez de la conformación de relaciones estructurales y procedimientos formativos que demandasen una posición activa y crítica de parte del público. Como consecuencia de ello, tanto la factura como la experiencia de las piezas de antigua y reciente creación cobraron un carácter afirmativo, que reforzaba y justificaba, explícita o implícitamente, las condiciones económicas, políticas y culturales vigentes durante las décadas de 1950 y 1960 (Berio, 2013: 25).

Al amparo de esta valoración general, Berio dirigió su atención a tres ámbitos de gran relevancia para el abordaje de *Laborintus II*, a saber, los problemas vinculados a la ópera, la variedad de orientaciones desarrolladas al amparo de la tradición serial, y las virtudes y limitaciones del jazz. En el caso de la ópera, el compositor italiano consideró que el ejercicio de esta tradición musical exhibió importantes dificultades para actualizar sus procedimientos textuales, sonoros y escénicos, y se mostró incapaz de aproximarse de manera fecunda a las cambiantes condiciones económicas, políticas y culturales del horizonte histórico entonces vigente. Junto a ello, la producción operística se ciñó a los criterios de “la ley de la oferta y de la demanda” y, de acuerdo con Berio (2013: 43-45), la asimilación de las piezas a estas exigencias comerciales dio lugar a la conversión en “productos de masa”, “kitsch”, de un buen número de obras, y a la deformación y el debilitamiento de los hallazgos compositivos, literarios y escénicos que habían acompañado al quehacer operístico. Por otra parte, al aproximarse a la recepción y la elaboración de los legados de compositores como Arnold Schönberg y Anton Webern, el músico italiano observó que, en concordancia con la

acentuada tendencia a “congelar la experiencia en esquemas y maneras” al interior de las sociedades capitalistas, las poéticas de Schönberg y Webern fueron convertidas en sistemas de composición en los que cobró prominencia un “fetichismo” de la notación musical y se privilegió la manipulación de los doce sonidos que conforman la escala cromática a despecho de las dimensiones sonora e instrumental del quehacer musical (Berio, 2013: 436-438). Finalmente, al aproximarse a la producción jazzística, Berio identificó la existencia de una continua tensión entre la complejidad melódica y armónica de esta tradición musical y la mayor sencillez de su organización métrica y rítmica. De igual forma, el compositor italiano subrayó como rasgo determinante la presencia de un continuo proceso de citado de diversos “comportamientos formales” y de la manipulación de “esquemas” aprendidos, entre los que se encontraban estrategias de trabajo colectivo, improntas vocales, instrumentales y corporales, así como “estilos de ejecución” y “hábitos motrices” con los instrumentos musicales (Berio, 1983: 6). Sin embargo, a pesar de la riqueza de esta práctica musical, su incorporación en la dinámica económica y cultural del capitalismo condicionó de manera acentuada el desarrollo de sus rasgos distintivos. Así, aun cuando sus orígenes se remontaron a las comunidades negras de los Estados Unidos, la débil posición social de este sector de la población norteamericana, de acuerdo con Berio (1983), se enfrentó a la preeminencia política y económica de su contraparte blanca, lo que condujo a que el jazz desempeñara un rol crecientemente “pasivo” hasta el punto de convertirse, en “una forma de actividad musical casi sin ideología y sin una reconocible relación con el comportamiento social” (6-7).

De frente a las circunstancias negativas descritas por Berio, el compositor italiano se adentró en las posibilidades de afirmar y elaborar una “continuidad entre realidades [musicales] diversas”, en la que tuvieran cabida prácticas sonoras de naturaleza y dignidad variadas. Para ello, tomó como punto de partida la presencia permanente en el quehacer musical de “un rumor de historia”, un vasto acervo de “experiencias musicales” acumuladas históricamente, potencialmente disponible para ser recuperado, seleccionado y transformado como parte de la producción sonora contemporánea. Este amplio horizonte de materiales musicales se acompañó de la exigencia por elegir de manera consciente y responsable cada uno de los recursos empleados, a partir de la valoración de las necesidades compositivas del productor musical y la comprensión de la pertinencia de cada uno de los elementos seleccionados y sus

respectivas combinaciones al interior de las obras (Berio, 2007: 65, 69, 72). Así, las posibilidades compositivas entrevistadas por Berio se cristalizaron, entre otras exploraciones, en la atención que prestó a la historicidad de la voz humana y los instrumentos musicales, el desarrollo de la gestualidad aparejada a la ejecución vocal e instrumental, y el abordaje histórico al pasado musical.

De esta manera, el compositor italiano concibió a la voz y a los instrumentos musicales como “depositarios concretos de una continuidad histórica” y no como meras fuentes sonoras. Gracias a esta perspectiva, Berio encontró en los cúmulos de aspectos técnicos, de comportamientos corporales, de criterios y estilos de ejecución e, incluso, de anécdotas, que acompañan al desarrollo histórico de las voces humanas y de cada instrumento, materiales susceptibles de ser elaborados musicalmente. Como consecuencia, el quehacer del productor musical representó un intento de conciliación entre “una idea, una reflexión teórica” y “una realidad [histórica] instrumental [o] vocal” (Berio, 2006: 21, 23-24). Para llevar a cabo esta labor, Berio articuló el tratamiento compositivo de las diversas dimensiones históricas presentes en la voz y los instrumentos musicales a partir de su separación y su reensamblaje en combinaciones consciente y deliberadamente diseñadas. Estas soluciones dieron lugar a la conformación de un “teatro musical” integrado por “collage[s] de situaciones diversas” y orientado por el propósito de suscitar una perspectiva extrañada de los elementos musicales empleados en la conformación de la obra y producir un “corto circuito” en las asociaciones y expectativas del público (Berio, 2013: 30-33, 53-55, 66). Finalmente, el interés de Berio por la historia de la producción musical y el reconocimiento de las posibilidades compositivas que podrían desprenderse de su consideración e interpretación lo condujo a formular aproximaciones a diversas piezas del repertorio histórico de la música de concierto. Estas incursiones fueron guiadas por el interés del músico italiano en los desafíos sociales, políticos y culturales de su tiempo, así como por los hallazgos teóricos y prácticos que tuvieron lugar en el ámbito escénico desde los primeros años del siglo xx (dentro de los que destacó la obra de Bertolt Brecht) y las exploraciones en torno al teatro musical que tuvieron lugar durante la década de 1960 (entre las que cobraron relevancia las realizaciones de Mauricio Kagel, con las que Berio sostuvo un diálogo continuado a lo largo de varios decenios) (Berio, 2006: 94; Cusick, 2007: 259; Berio, s.f.1). Como resultado de estas tentativas, el compositor italiano encontró en los madrigales representativos renacentistas y, en

particular, en aquellos de Claudio Monteverdi, claves de importancia para concebir un “teatro para los oídos” organizado a través de la conjunción de “la representación dramática” y la ejecución vocal e instrumental, dispuestas en “una secuencia rápida, discontinua y muy contrastada de situaciones y actitudes” (Berio, s.f.1).

Manifestaciones del montaje literario y musical en *Laborintus II*

Laborintus II fue la tercera obra conjunta que llevaron a cabo Sanguineti y Berio a lo largo de la década de 1960 y desarrolló algunos de los hallazgos formales y temáticos que se desprendieron de las colaboraciones anteriores de los artistas italianos. Así, de la pieza escénica *Passaggio* [Pasaje], compuesta entre 1961 y 1962, el poeta recuperó la organización a través de la sucesión de estaciones narrativas organizadas temáticamente (Vinay, s.f.) en cuanto que el compositor retomó la yuxtaposición de pasajes musicales acentuadamente contrastantes (Stoianova, 1985: 237-238). Por su parte, la acción escénica *Esposizione* [Exposición], realizada entre 1962 y 1963 y retirada posteriormente del catálogo de Berio, resultó un antecedente fundamental, pues en ella abordaron, por vez primera, el problema de la mercantilización de las producciones artísticas, al tiempo que identificaron algunos de los materiales textuales y musicales que emplearon posteriormente (De Benedictis, 2016).

El reconocimiento de la continuidad entre los procedimientos literarios y sonoros empleados en la conformación de *Laborintus II* permite comprender, a su vez, la organización del “catálogo” de referencias literarias y musicales que vertebró la obra. Así, en el ámbito textual, Sanguineti integró una densa trama de relaciones temáticas entre los fragmentos que seleccionó para la pieza. Por su parte, la organización sonora concebida por Berio (2013: 159) se apoyó en el establecimiento de analogías estructurales entre el texto literario y su abordaje musical. Ello permitió que el compositor pudiera alternar entre pasajes en los que estableció una clara solidaridad entre los dominios textual y sonoro, y momentos en los que ambos elementos siguieron desarrollos marcadamente autónomos.

De esta manera, el desarrollo temporal del montaje de referencias documentales e instrumentales que conforma *Laborintus II* puede caracterizarse, apretadamente,

como sigue. La primera sección de la pieza hace evidente la temática del comienzo, tanto de la humanidad, a través de la selección de algunos fragmentos extraídos de la cronología bíblica propuesta por san Isidoro de Sevilla en sus *Etymologiarum*, como de la propia obra, a través del pasaje inaugural de la *Vita Nova* de Alighieri. La trama musical, de carácter atonal, privilegia la combinación de sonidos vocales breves y accidentados articulados a partir de diversas combinaciones de intervalos de terceras y quintas, a los que se suman breves gestos instrumentales. Este fondo sonoro acompaña, a su vez, la presentación de un fragmento del encuentro del poeta florentino con Beatrice Portinari relatado en la *Vita Nova*. Posteriormente, al desarrollo musical predominantemente atonal se superponen algunas sonoridades jazzísticas y un incremento de la actividad del ensamble instrumental, que señalan la incorporación del motivo dantesco de la mitad de la vida. En ese momento, el texto redactado por Sanguineti yuxtapone dos ámbitos temporales, al aludir, por un lado, al comienzo del recorrido a través del infierno emprendido por Alighieri en la *Divina Commedia* y, por el otro, a las observaciones que T. S. Eliot incorporó al poema “East Coker” en *Four Quartets* [Cuatro cuartetos], concebidas hacia la mitad de su vida en el período comprendido entre la Primera y la Segunda Guerras Mundiales. El posterior sosiego de las sonoridades instrumentales, conformadas por gestos musicales mínimos, indican la transición a un pasaje onírico derivado de la *Vita Nova*. En él, el delirio padecido por Alighieri como consecuencia del reconocimiento de la mortalidad de Portinari es acompañado por un sobrecogedor madrigal articulado a partir de la sucesión de triadas predominantemente disminuidas. La familiaridad de este pasaje musical da paso, abruptamente, a una sección con una reducida actividad sonora que acompaña una alusión a los paisajes infernales descritos en la *Divina Commedia*, así como un nuevo recuento de las visiones alucinatorias del poeta florentino provocadas por la contemplación de la muerte de su amada.

Un gradual incremento en el número de sonoridades presentes en la trama musical conduce, a través del recuento de las generaciones de los pueblos bíblicos, a una frenética enumeración de diversas referencias culturales y políticas vigentes en la década de 1960, acompañada por un conjunto de abruptos y estridentes gestos sonoros ejecutados, principalmente, por los miembros del coro y los instrumentos de aliento. A la agitación de este pasaje se contrapone, en un acentuado contraste, una sonoridad próxima al silencio, que es interrumpida por algunas risas y *pizzicati* de los instrumentos de

cuerda, y que, eventualmente, enmarca la presentación de la temática de la usura. Esta consideración, derivada de la yuxtaposición de algunos fragmentos del infierno de la *Divina Commedia* y el canto XLV, “With Usura”, de Ezra Pound, se realiza al amparo de una textura sonora mínima que, gradualmente, se resolverá en un pasaje instrumental de gran estridencia en el que se afirmará una crítica a la actividad usurera. Este clímax sonoro conduce a la realización de una improvisación jazzística, que toma como modelo la práctica del *free jazz* y que vuelve evidente, con progresiva claridad, la incorporación de las sonoridades electrónicas grabadas en la cinta magnética. El final de esta alusión a la música jazz se enlaza con algunos gestos instrumentales que preparan una transición tímbrica al predominio de variadas sonoridades generadas electrónicamente. Posteriormente, la afirmación de los sonidos sintéticos se funde con la totalidad del ensamble instrumental para dar lugar a grandes bloques sonoros uniformados por gestos sonoros abruptos. El entramado musical configurado de esta manera sirve para presentar una nueva enumeración de variados elementos culturales propios de la segunda mitad del siglo xx. La lectura de este caótico repertorio es conminada al silencio por algunos de los miembros del coro, y cede lugar a un extenso pasaje de sonoridades generadas electrónicamente, apenas interrumpidas por breves y abruptos gestos musicales producidos por los ejecutantes del ensamble instrumental. El predominio de los sonidos electrónicos introduce una consideración sobre los efectos de la música en el ser humano, extraída del segundo libro dantesco de *Il Convivio*. Finalmente, una breve alusión al madrigal atonal presentado al comienzo de la obra señala la conclusión de la música electrónica y el retorno de las sonoridades puramente instrumentales que acompañan, delicadamente, a un pasaje extraído del poemario *Purgatorio de l’Inferno* de Sanguneti, en el que la contemplación de un grupo de niños abortos en la placidez de su sueño insinúa la posible superación de la precaria existencia humana en el horizonte histórico del capitalismo.

Las alternativas descritas por Berio para el establecimiento de relaciones entre los ámbitos literario y musical de *Laborintus II* permiten identificar diversos momentos de la obra en los que se establecen evidentes cercanías entre la realización textual y sonora y otros pasajes en los que ambos elementos persiguen trayectorias vinculadas por un nexo temático pero desarrolladas con una gran independencia. De manera particular, el pasaje comprendido por la letra de ensayo v de la partitura de la pieza, ilustra con especial claridad los alcances de la relativa autonomía entre el dominio

textual y el sonoro, cimentada, sin embargo, en un horizonte temático compartido. Al mismo tiempo, constituye un ejemplo en el que se ilustran con especial claridad los alcances artísticos y críticos desprendidos del uso del montaje literario y musical concebido por ambos artistas. En él, es posible encontrar un rico tratamiento literario del problema de la usura a cargo de Sanguineti y un cuidadoso abordaje musical concebido por Berio, en el que una lectura pregrabada del texto del escritor italiano se yuxtapone a una sección instrumental dedicada a la improvisación. Así, el escritor genovés conformó su texto a partir del montaje de fragmentos de desigual longitud extractados de la *Divina Commedia* (los cantos infernales VI, VII, VIII, IX y XI) y del poema XLV, “With Usura”, de *The Cantos*, vinculados por su común interés en las características y las consecuencias de la actividad usuraria. El encadenamiento de las fuentes literarias recuperadas por Sanguineti se resolvió en una pareja de estrofas, de las cuales la primera resulta especialmente relevante por la trama de correspondencias textuales e intelectuales a las que da lugar. En ella es posible leer lo siguiente:

natura lo suo corso prende da divino intelletto e da sua arte:

l'arte vostra quella segue, come 'l maestro fa il discente:

da queste due conviene prender sua vita ed avanzar la gente:

l'usuriere altra via tene: per sé natura e per la sua seguace

dispregia:

with usura hath no man a house of good stone:

with usura hath no man a painted paradise on his church wall:

harpes et luthes:

no music is made to endure nor to live with

but it is made to sell and sell quickly. (Sanguineti, 1993: 60-61)¹

¹ Una propuesta de traducción castellana del pasaje, apoyada en la de Nicolás González Ruiz (Alighieri, 2002: 72-73) y Pound (1994: 837), es la siguiente: *la naturaleza toma principio del divino intelecto y de su arte: / vuestro arte sigue a la naturaleza, como el discípulo al maestro: / de estos dos principios conviene sacar utilidad de la propia vida y multiplicarse: / el usurero sigue otro camino: desprecia a la naturaleza y al arte: / con usura el hombre no puede tener casa de buena piedra: / con usura no hay para el hombre paraísos pintados en los muros de su iglesia: / arpas y laúdes: / no se hace música para que dure y para la vida / sino para venderse y pronto.*

Al prestar atención a la organización de este pasaje, la estrofa resulta conformada, en su primera mitad, por la selección de un pasaje proveniente del canto XI de la obra de Alighieri. En ese extracto, el escritor florentino afirmó la correspondencia que consideraba existente entre el quehacer divino, el orden de la naturaleza, la práctica artística, la búsqueda de conocimiento y el carácter virtuoso de los seres humanos que honraban y conducían sus vidas a partir de la armonía común subyacente a tales dominios. En contraposición, la usura y los beneficios materiales desprendidos de su ejercicio constituían una grave transgresión al orden mundano, pues representaban producciones carentes de novedad y valía, al tiempo que encarnaban un profundo desprecio por la naturaleza y el trabajo humano, verdaderas y únicas fuentes legítimas de riqueza para Alighieri (1982: 120-121). Por su parte, la segunda mitad de la estrofa proviene del canto XLV de Pound, en el que el escritor norteamericano aludió a la práctica usuraria como responsable de la imposibilidad de construir un paraíso terrenal, una figura recurrente en su producción poética y ensayística (Carroll, 1980: 178). Este motivo cristalizó en la identificación de importantes problemas en la práctica artística que Pound vinculó a las manifestaciones de la usura en la historia reciente de la humanidad. De acuerdo con el poeta norteamericano, la preeminencia de la usura habría dado lugar a un desplazamiento de la inteligencia en la concepción y la factura artísticas por la importancia concedida a la producción de artículos de lujo destinados al mero intercambio comercial. Asimismo, la práctica usuraria habría incidido en el quehacer musical a través del surgimiento de los “ejecutantes estrella”, acusados de contribuir a una creciente falta de atención a la estructura interna de las obras musicales y la afirmación de criterios interesados en el enriquecimiento monetario (Pound, 1938: 170-171, 282). Finalmente, el precario horizonte artístico derivado de este diagnóstico condujo a la afirmación de una acusada incapacidad de la práctica artística para conformar representaciones dueñas de un carácter vinculante social y religioso (Pound, 1994: 837).

La trama de correspondencias establecida a través del montaje de extractos realizado por Sanguineti le permitió dotar de actualidad a la figura de la usura y su pertinencia como antecedente histórico en la conformación de la economía capitalista a lo largo de varios siglos (Marx y Hobsbawm, 1989: 44). Al mismo tiempo, la recuperación de las críticas a la práctica usuraria formuladas por Alighieri y Pound sirvieron como punto de partida al poeta genovés para aludir a los efectos negativos

que el desarrollo y la extensión del capitalismo tuvieron sobre la práctica artística. Sin embargo, la aproximación formulada por Sanguineti se orientó por la voluntad de trastocar la impronta política conservadora común a Alighieri y a Pound y elaborar estas perspectivas al trasluz de las contradicciones latentes en ellas. De esta manera, el escritor genovés buscó exhibir las tensiones existentes entre el carácter conservador e, incluso, reaccionario de ambos escritores, consecuencia de sus dificultades para comprender el horizonte general de sus respectivos momentos históricos, y la lucidez y capacidad de penetración de sus miradas para reconocer, sin embargo, problemas y tendencias de desarrollo fundamentales de los ámbitos económicos, políticos y sociales de sus épocas (Stoianova, 1985: 24-26).

Por su parte, Berio recuperó el ensamblaje de observaciones sobre la usura y sus efectos negativos en la práctica artística propuesto por Sanguineti, para conformar un pasaje musical dedicado a la improvisación jazzística. La naturaleza improvisatoria de este fragmento se orientó a partir de un conjunto de criterios con los que el compositor italiano buscó aludir a la creciente asimilación del quehacer musical a los imperativos económicos existentes hacia la mitad del siglo xx. Aun cuando Berio indicó que la presencia de alusiones vocales e instrumentales a la práctica del jazz habría de ser considerada como la más banal entre el repertorio de remisiones sonoras que integraron la trama sonora de *Laborintus II*, su incorporación respondió al sostenido interés del compositor por esclarecer la naturaleza de los vínculos entre la música escrita y la música improvisada de su tiempo, así como las diferencias entre la práctica de la improvisación al interior de la tradición musical de concierto y aquella propia del ámbito jazzístico. En efecto, Berio observó que la escritura musical representaba un ejercicio intelectual y práctico de gran minuciosidad y profundidad en cuanto a la valoración y la reflexión crítica sobre los materiales sonoros empleados en el quehacer compositivo. En contraste, la improvisación encarnaba una mirada más gruesa sobre el fenómeno musical y enfrentaba dificultades de importancia de frente a las condiciones históricas de la década de 1960. De acuerdo con el compositor italiano, el ejercicio improvisatorio en aquella época estaba constantemente amenazado por su conversión en un quehacer cuya relevancia artística y social se circunscribía a un número muy reducido de personas, mayormente integrado por los propios instrumentistas, y cuyo valor crítico con respecto al destino de la práctica musical al interior de la economía capitalista era cada vez menor. Así, el recurso a sonoridades desusadas que resultaba frecuente

en las improvisaciones insertas en la tradición de la música de concierto o la utilización colectiva de gestos instrumentales provenientes del repertorio histórico del ámbito jazzístico evidenciaban las tensiones existentes entre la ausencia de un marco de referencia musical socialmente compartido y la débil promesa de dar lugar a hallazgos sonoros significativos (Berio, 2007: 90-93).

Los puntos de vista formulados por Berio en torno a las afinidades y las divergencias entre ámbitos musicales formaron parte de un amplio acervo de discusiones que resultaron frecuentes durante la segunda mitad del siglo xx. Como observó Albrecht Wellmer (1993), los debates en torno a los encuentros entre la música de concierto y las diversas manifestaciones de la música pop se acompañaron de numerosas tensiones. Así, por un lado, Wellmer subrayó la pertinencia de las apreciaciones formuladas por compositores como Pierre Boulez o John Cage con respecto a las dificultades que se desprendieron del muy pronunciado acento otorgado a la improvisación durante las décadas de 1960 y 1970. Mientras que Boulez señalaba que en esta práctica musical se encontraba latente el riesgo de una mera “reactivación con variaciones de lo que ya se ha sedimentado en la memoria” de los ejecutantes, Cage buscaba conformar estrategias compositivas que impulsaran la libertad de ejecución de los instrumentistas sin por ello recurrir a soluciones mermadas por su ingenuidad o su tosquedad (Wellmer, 1993: 45). Sin embargo, al mismo tiempo, Wellmer enfatizó la relevancia artística, social y política de la música pop y su creciente influencia en la práctica musical de concierto, aún más notoria en las proximidades del cambio de siglo. De esta manera, en cuanto que la ejecución y la recepción del jazz y del rock contribuyeron a una importante “democratización de la fantasía cultural” desde la década de 1960 (Wellmer, 1993: 48), los diversos géneros de la músicaailable y sus espacios de ejecución hicieron posible la conformación de identidades y comunidades que, a pesar de resultar pasajeras, dieron paso al reconocimiento de minorías marginadas y diversas culturas juveniles, al tiempo que albergaron importantes posibilidades artísticas y subversivas (Wellmer, 2013: 263-264).

De frente a los desafíos identificados por Wellmer, a fin de conjurar el riesgo de convertirse en un ámbito academicista, diversas prácticas al interior de la música de concierto se aproximaron de diversas maneras a la música pop y reconocieron y elaboraron críticamente las experiencias sociales y los “potenciales estéticos” sedimentados en ella (Wellmer, 2013: 262-263). Al amparo del recuento histórico ofrecido por

Wellmer, las perspectivas sobre el jazz perfiladas por Berio a lo largo de la década de 1960, oscilantes entre una atenta apertura y un cauto distanciamiento, evidenciaron la fecundidad de los vaivenes teóricos y artísticos que acompañaron a sus reflexiones tempranas en torno al encuentro de tradiciones musicales. Ilustrativo de ello resulta un extenso pasaje musical, cuyas líneas generales de desarrollo se anunciaron ya en los primeros compases de la letra de ensayo v de *Laborintus II*, reproducidos en la Figura 1. Como se observa en el fragmento, el pasaje en cuestión se conformó a partir de la superposición de tres planos sonoros: la grabación de la lectura que Sanguineti llevó a cabo del montaje literario de fragmentos sobre el problema de la usura, la ejecución

Figura 1

Primeros compases de la letra de ensayo v

(V)

Clar. in Si *Fast* *sf p* *f* *segue ad lib.*

Tbn. 1^o *sf p* *segue ad lib.*

Perc. I *Trap Fast (Tpo. jazz)* *(p-mf)* *segue ad lib.*

Perc. II *Sn. dr. - Tomtom ad lib.* *con la dinamica della Perc. I*

Cb. *Fast* *pizz*

Voce 1^a *Fast* *scat ad lib.* *sf p* *f* *segue ad lib., sempre più acuto*

Testo: e tutte l'oro che é sotto la luna e che già fu di queste anime stanche non

REGISTRAZIONE

Voce

Clar.

Tbn.

Cb. *pizz* *[♩ = 112]*

Fuente: Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976.
 © Universal Edition A.G., Viena.

en vivo de una improvisación conformada por gestos vocales e instrumentales propios del jazz, y la reproducción de un registro de una realización previa de esta sección de la pieza. De esta manera, en cuanto que la interpretación del texto se caracterizó por un abordaje carente de inflexiones emotivas y guiños expresivos por parte del poeta genovés, el desarrollo sonoro se organizó a través de diversos procedimientos.

Así, Berio llevó a cabo una selección de ejecutantes integrada por la primera de las voces femeninas, el clarinete, uno de los trombones, el contrabajo y las dos secciones de percusión, a fin de dar lugar a un ensamble que remitiera a la organización de un “combo” de jazz. De igual forma, resultó necesario deliberar con antelación los términos en que habría de llevarse a cabo la improvisación, en función de las capacidades interpretativas de los músicos involucrados, a fin de decidir su mayor o menor cercanía con respecto a las indicaciones dadas por Berio. A su vez, el compositor italiano propuso la alternancia entre comportamientos instrumentales cuidadosamente escritos y gestos sonoros a ser desarrollados por los intérpretes en concordancia con la alusión a los recursos de ejecución propios del ámbito jazzístico. De esta manera, Berio confeccionó pautas improvisatorias cuyos puntos de arranque habrían de ser desarrolladas en términos de las prácticas habituales del “estilo ‘free jazz’ de los años sesenta”. Como ilustra la Figura 2, esta tentativa se cristalizó, en el caso de la voz, con la elaboración de una melodía compuesta a partir de breves motivos ascendentes de terceras mayores o menores y quintas justas o disminuidas, interpretadas por medio

Figura 2

Melodía asignada a la primera voz femenina



Nota: Préstese atención al diseño melódico conformado a través de la sucesión de variaciones de un mismo motivo, compuesto por una tercera y una quinta ascendentes. Así, en el compás 2 se presenta bajo la forma de una tercera mayor seguida de una quinta justa y, posteriormente, como una tercera menor seguida de una quinta disminuida. Fuente: Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.

de la técnica del canto *scat* y cuyo libre desarrollo se encomendó a la intérprete, con la única indicación de ascender hacia el registro agudo de su voz.

Al mismo tiempo, en cuanto a las percusiones, Berio continuó la incorporación de gestos instrumentales propios de la práctica jazzística que realizó de manera consistente a lo largo de *Laborintus II*. Mientras que en secciones anteriores de la obra insertó guiños a gestos instrumentales propios de la práctica jazzística (ilustrados por patrones rítmicos derivados de la tradición musical afrocubana o por la recuperación de estilos específicos de interpretación, como el del organista, arreglista y director de orquesta Conny Scheffel o el del baterista Elvin Jones), en el pasaje correspondiente a la letra de ensayo v apeló a dos elementos específicos. Como se constata en la Figura 3, el músico italiano asignó a la primera de las percusiones una improvisación cimentada en la alusión a los patrones de acentuación rítmica sincopada comunes en el jazz. A su vez, requirió al segundo percusionista la repetición de un módulo compuesto por redobles continuos que alternaron entre la tarola y los tom-toms. Finalmente, en el caso del contrabajo, Berio compuso dos secuencias cromáticas ascendentes y descendentes diferentes que aludieron a las *walking bass lines* características del jazz. Tales diseños melódicos fueron destinados, respectivamente, al registro previo de esta sección

Figura 3

Gestos instrumentales de las percusiones



Nota: Obsérvese la recuperación del habitual ritmo sincopado del jazz y su asignación al primer instrumentista (pasaje superior), así como el redoble continuo encomendado al segundo percusionista (pasaje inferior). Fuente: Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.

improvisatoria y a la ejecución en vivo de la pieza. Como se observa en la Figura 4, gana evidencia el contraste entre la diversidad del contorno melódico y la relativa libertad ofrecida al intérprete en el pasaje propuesto para la grabación y la ejecución estricta requerida al instrumentista al momento de la realización de la obra. Gracias a estos procedimientos, se operó una cuidadosa labor de extrañamiento en la que la gestualidad musical jazzística se presentó como uno más de los elementos del catálogo de referencias sonoras conformado para *Laborintus II*, con el propósito de evidenciar el acentuado proceso de asimilación, neutralización y conversión en mercancía de la actividad musical reconocido por el compositor italiano.

Figura 4

*Walking bass lines asignadas al ejecutante en vivo (arriba)
y al contrabajo previamente grabado (abajo)*



Nota: Obsérvese el contraste entre la precisión del primer comportamiento instrumental y la holgura concedida a la interpretación en el segundo caso. De igual manera, préstese atención al diverso contorno melódico de ambos pasajes, integrados por fragmentos de arpeggios y pasajes escalísticos. Fuente: Elaborado a partir de Berio (1976: 31). © Universal Edition S.p.a. Milán, 1976 © Universal Edition A.G., Viena.

Conclusiones

La diversidad de la recepción crítica de *Laborintus II*, repartida a lo largo de seis décadas entre estudios especializados, notas de programa y reseñas, ofrece un panorama de las cambiantes interpretaciones que se desprenden de la conformación interna de la obra. Así, por ejemplo, en el decenio de 1970 el compositor Reginald Smith Brindle (1977) consideró que la abundante yuxtaposición de referencias

literarias y alusiones musicales presentes en la pieza mermaba su resultado global y las posibilidades de su comprensión. Por su parte, cuarenta años después, el musicólogo Lieven Bertels (2014) valoró positivamente la obra al trasluz de los gestos sonoros incorporados en *Laborintus II* y, en particular, las asociaciones culturales que resultaba factible establecer entre el carácter “funky” de los guiños jazzísticos y el uso de esta tradición en las bandas sonoras de las “películas policíacas italianas baratas de los sesenta” (s.p.; traducción propia). La distancia temporal entre ambas apreciaciones, así como la disparidad entre los puntos de vista refrendados, muestran las tensiones que han acompañado a la práctica del montaje desde comienzos del siglo xx y hasta el presente. Como señaló Jean-Paul Olive (2015: 145-146), uno de los más importantes desafíos a los que se enfrenta el recurso a este procedimiento artístico consiste en la alternancia entre la inicial efectividad crítica producida por la exitosa configuración de los materiales empleados, el posterior desvanecimiento de esa impronta original, su neutralización y conversión en vestigio del desarrollo histórico de las artes, y la eventual posibilidad de abrir nuevas posibilidades de interpretación en el futuro.

No obstante las dificultades identificadas por Olive, la promesa crítica latente en *Laborintus II* insinúa la posibilidad de dar lugar a estrategias de producción artística capaces de abordar algunos de los debates artísticos de mayor relieve en tiempos recientes. La pujante internacionalización de la economía capitalista desde la década de 1980 y la asimilación de diversos ámbitos humanos a su entramado de relaciones se han acompañado de la afirmación de pautas artísticas que han mantenido una difícil relación con este horizonte histórico. Así, la práctica del pastiche que signó al cierre del siglo pasado, marcada por una reelaboración distorsionada de la historia y la “canibalización al azar” de estilos artísticos del pasado (Jameson, 1991: 36-37), o la amplia difusión del talante “retro” que impregnó la cultura pop desde la década de 2000, con la recuperación y actualización de rasgos propios de la música, la moda o la cinematografía de decenios anteriores (Reynolds, 2012: 12-14, 27-28), apuntan a los vaivenes que han caracterizado la producción artística contemporánea y la oscilación entre la afirmación de las condiciones de vida existentes y la voluntad de vislumbrar horizontes sociales alternativos. De frente a estos desafíos, el estudio de las aproximaciones de Sanguineti y Berio a las condiciones históricas en las que tuvo lugar su quehacer artístico, así como la conformación y la puesta en práctica de recursos productivos para confrontar tales condiciones y elaborar la historicidad

aparejada a los materiales artísticos empleados, abre la posibilidad de considerar críticamente prácticas artísticas contemporáneas, como el *sampleo* o el *remix*, con las que *Laborintus II* guarda importantes afinidades, al tiempo que insinúa itinerarios literarios y musicales futuros que contribuyan a la comprensión y eventual superación de las circunstancias económicas, políticas y culturales presentes, propósitos a los que esta investigación ha buscado contribuir.

Referencias bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. (1982). *Comedia. Infierno* (Ángel Crespo, Trad.). Seix Barral.
- ALIGHIERI, Dante. (2002). *Obras completas de Dante Alighieri* (Nicolás González Ruiz, Trad.). Biblioteca de Autores Cristianos.
- ARCHIVIMUSICASAN. (2011, 18 de noviembre). *Lezione pubblica di Edoardo Sanguineti: Dante 1965* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E>
- BARNDT, Kirsten. (2016). “Montage in Literature” (en línea). En *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Routledge. Recuperado de <https://www.rem.routledge.com/articles/overview/montage>.
- BENJAMIN, Walter. (1987). *Tentativas sobre Brecht* (Jesús Aguirre, Trad.). Taurus.
- BENJAMIN, Walter. (2004). *El autor como productor* (Bolívar Echeverría, Trad.). Ítaca.
- BENJAMIN, Walter. (2005). *Libro de los pasajes* (Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Trads.). Akal.
- BERIO, Luciano. (s.f.1). “Il combattimento di Tancredi e Clorinda (nota dell’autore)” (en línea). *Centro Studi Luciano Berio*. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <http://www.lucianoberio.org/en/il-combattimento-di-tancredi-e-clorinda-nota-dellautore>.
- BERIO, Luciano. (s.f.2). “*Laborintus II* (nota dell’autore)” (en línea). *Centro Studi Luciano Berio*. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <http://www.lucianoberio.org/laborintus-ii-nota-dellautore?356130551=1>.
- BERIO, Luciano. (1976). *Laborintus II* (Edoardo Sanguineti, texto). Universal Edition.
- BERIO, Luciano. (1983). “Comentarios sobre el rock” (Mariano Flores Castro, Trad.). *Pauta*, (5), 5-16.

- BERIO, Luciano. (2006). *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*. Einaudi.
- BERIO, Luciano. (2007). *Intervista sulla musica*. Laterza.
- BERIO, Luciano. (2013). *Scritti sulla musica*. Einaudi.
- BERTELS, Lieven. (2014). “Laborintus II”. En Sydney Festival 2014, *Hurricane Transcriptions*[*LaborintusII*][Programa]. FairfaxMedia. Recuperado el 4 de enero de 2023 de https://issuu.com/sydneyfestival/docs/sf14_daybill_hurricane_fa2.
- CARRARA, Giuseppe. (2018). *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*. Ledizioni.
- CARROLL, Terrence. (1980). *A Companion to The Cantos of Ezra Pound*. University of California Press.
- CUSICK, Suzanne G. (2007). “Monteverdi Studies and ‘New’ Musicologies”. En John Whenham y Richard Wistreich (Eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi* (pp. 249-260). Cambridge University Press.
- DALMONTE, Rossana; LORENZINI, Niva. (1983). “Situation de la poésie et de la musique au début des années soixante en Italie” (Daniel Haefliger, Trad.). *Revue Contrechamps*, (1), 67-74. <http://books.openedition.org/contrechamps/1740>.
- DE BENEDICTIS, Angela Ida. (2016). “From *Esposizione* to *Laborintus II*: Transitions and Mutations of ‘a Desire for Theatre’”. En Giordano Ferrari (Dir.), *Le Théâtre musical de Luciano Berio I: De Passaggio à La Vera Storia* (pp. 177-246). L’Harmattan.
- JAMESON, Fredric. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo* (Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco, Trads.). Imago Mundi.
- MARX, Karl; HOBBSBAWM, Eric J. (1989). *Formaciones económicas precapitalistas*. Siglo XXI.
- OLIVE, Jean-Paul. (1998). *Musique et montage. Essai sur le matériau musical au début du xxème siècle*. L’Harmattan.
- OLIVE, Jean-Paul. (2015). “Montage in Modernity: Scattered Fragments, Dynamic Fragments”. En Erling E. Guldbrandsen y Julian Johnson (Eds.), *Transformations of Musical Modernism* (pp. 145-154). Cambridge University Press.
- OSBORNE, Peter; CHARLES, Matthew. (2021). “Walter Benjamin”. En Edward N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/benjamin>

- PENSKY, Max. (2004). "Method and Time: Benjamin's Dialectical Images". En David S. Ferris (Ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* (pp. 177-198). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521793297.010>.
- PICCHIONE, John. (2004). *The New Avant-garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*. University of Toronto Press.
- POUND, Ezra. (1938). *Guide to Kulchur*. Faber & Faber.
- POUND, Ezra. (1994). *Cantares completos. Tomo I* (José Vázquez Amaral, Trad.). Cátedra.
- REYNOLDS, Simon. (2012). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado* (Teresa Arijón, Trad.). Caja Negra.
- SANGUINETI, Edoardo. (1969). *Vanguardia, ideología y lenguaje* (Antonio Pasquali, Trad.). Monte Ávila.
- SANGUINETI, Edoardo. (1972). *Por una vanguardia revolucionaria* (Irene Cusien, Diana Guerrero y Emilio Renzi [Ricardo Piglia], Trads.). Tiempo Contemporáneo.
- SANGUINETI, Edoardo. (1993). *Per musica*. Ricordi.
- SANGUINETI, Edoardo. (2000). *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*. Feltrinelli.
- SANGUINETI, Edoardo. (2005). *Sanguineti / Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*. Il melangolo.
- SANGUINETI, Edoardo. (2013). "Letteratura della crudeltà". En Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Renato Barilli y Angelo Guglielmi (Eds.), *Gruppo 63: L'antologia – Critica e teoria* (pp. 895-898). Bompiani.
- SANGUINETI, Edoardo. (2017). *Un poeta al cinema*. Bonanno.
- SMITH BRINDLE, Reginald. (1977). "Berio, Luciano, *Laborintus II*. Score (Universal, Milan, 1976, £16.50.)". *Music & Letters*, 58(4), 501-502. <https://doi.org/10.1093/ml/58.4.501>.
- STOÏANOVA, Ivanka. (1985). "Luciano Berio: chemins en musique". *La Revue Musicale*, (375-377).
- ULMER, Gregory. (2008). "El objeto de la poscrítica". En Hal Foster (Ed.), *La posmodernidad* (Jordi Fibla, Trad.) (pp. 125-163). Kairós.
- VINAY, Gianfranco. (s.f.). "Passaggio – Note de programme" (en línea). *Ircam*, B.R.A.M.H.S. Recuperado el 4 de enero de 2023 de <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/6839/#program>.

- WELLMER, Albrecht. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (José Luis Arántegui, Trad.). Visor.
- WELLMER, Albrecht. (2013). *Líneas de fuga de la modernidad* (Peter Storandt-Diller, Trad.). Fondo de Cultura Económica; Universidad Autónoma Metropolitana.

RUSSIAN LITERATURE IN JAPANESE FILM:
CROSS-CULTURAL ADAPTATIONS IN THE SILENT ERA

LITERATURA RUSA EN EL CINE JAPONÉS:
ADAPTACIONES INTERCULTURALES EN LA ERA DEL CINE MUDO

Alex PINAR

AICHI PREFECTURAL UNIVERSITY | Nagakute, Japan
Contact: alexpi@for.aichi-pu.ac.jp

Abstract

Since the beginning of the film industry in Japan, many short films and movies based on Western literary works were made, especially during the 1910s and 1920s. Several of those films were based on fashionable Russian literary works that had been staged in *Shingeki* (new drama) theaters. This study examines the adaptations of Russian literature produced from the early 1910s until the end of the silent-film era in the 1930s, focusing specifically on films based on Tolstoy's novel *Resurrection*, the drama *The Living Corpse*, and Gorky's play *The Lower Depths*. It is shown that the early adaptations, filmed in the 1910s, aimed to closely adhere to the original literary works by maintaining key plot events and recreating the cultural milieu through sets, costumes, and staging. However, starting from the 1920s, adaptations followed intercultural and intertextual processes, freely modifying the works to suit the Japanese cultural context. This shift in the approach to adapting Western literary works was influenced by the social, political, and cultural changes experienced by the country during those decades.

Resumen

Durante la era del cine mudo japonés se produjeron numerosas adaptaciones cinematográficas de obras literarias occidentales, especialmente de obras de autores rusos que tuvieron una amplia difusión en Japón. En este estudio se analizan, a partir de fotogramas y reseñas publicados en revistas y periódicos de la época, adaptaciones de literatura rusa producidas desde principios de los años 1910 hasta el final de la era del cine mudo en los años 1930, en concreto las películas basadas en la novela *Resurrección* y el drama *El cadáver viviente*, ambos de Tolstói, y la obra de teatro *Los bajos fondos*, de Gorki. Se muestra que las primeras adaptaciones, rodadas en los años 1910, buscaban ser fieles a las obras literarias originales, manteniendo los principales eventos de la trama y recreando el ambiente cultural de la obra literaria a través de los escenarios, el vestuario y la puesta en escena. Sin embargo, a partir de la década de 1920, las adaptaciones se realizaron siguiendo procesos interculturales e intertextuales en los que las obras se modificaban libremente para adaptarlas al contexto cultural japonés. Esta evolución en la forma de concebir las adaptaciones de obras literarias occidentales estuvo influida por los cambios sociales, políticos y culturales que experimentó el país en esas décadas.

Keywords: *Japanese film* || *Russian literature*
|| *Motion pictures and literature* ||
Intertextuality || *Silent films* || *Foreign movies*
|| *Film adaptation* || *Intermediality* ||
Cinematography

Palabras clave: *Cine japonés* || *Literatura rusa* ||
Cine y literatura || *Intertextualidad* || *Cine*
mudo || *Películas extranjeras* || *Adaptaciones*
cinematográficas || *Intermedialidad* ||
Cinematografía

Introduction

The process of adapting literature into film is referred to as an intertextual dialogic process, in which the filmmaker creates a new work by transforming elements of the literary source material (Stam, 2005). This can include the modification of cultural codes when adapting literature from different cultural spheres. Probably the most famous example of such adaptations, called intercultural or cross-cultural cinema, are Akira Kurosawa’s “samurai films” *Kumonosu-jō* (*Throne of Blood*, 1957) and *Ran* (1985), which were based on William Shakespeare’s (1564-1616) plays *Macbeth* (1606) and *King Lear* (1606), respectively.

Cross-cultural adaptation in Japanese film is a phenomenon that began in Japan decades before Kurosawa’s films gained worldwide recognition and were shown at international film festivals.¹ Since the beginning of the film industry in Japan, many short films and movies based on Western literary works were made, especially during the 1910s and 1920s.² Several of those films were based on fashionable Russian literary works that had been staged in *Shingeki* (new drama) theaters.³ This new form of theatre, developed in the late 19th century, adapted novels or plays to the stage written by prominent Russian authors such as Anton Chekhov (1860-1904), Maxim Gorky (1868-1936), and Leo Tolstoy (1828-1910). In addition to these authors, plays were adapted in *Shingeki* by prominent playwrights of other Western countries such as Norway’s Henrik Ibsen (1828-1906), Germany’s Hermann Sudermann (1857-1928),

¹ Kurosawa started to be known in the West after *Rashomon* (1950) won the Golden Lion at the 1951 Venice film festival. The film was released in the United States and most of Europe. The economic and critical success of that picture introduced Japanese cinema products to Western film markets for the first time, resulting in international recognition for other Japanese filmmakers. As a result of this success, Japanese films became popular in America and other Western countries during the 1950s.

² In 1897 the first motion-picture camera was imported to Japan and, as in many other countries, the first cameramen began filming scenes of the streets. In 1899, Komada Kōyō (1877-1835) formed the *Nihon sossen katsudō shashin kai* (Association of Japanese Motion Pictures), starting the film industry of Japan. The first shorts made by Komada’s company showed Geisha dances and excerpts of well-known kabuki plays such as *Momijigari* (Maple Viewing, 1899), shot by Shibata Tsunekichi (1850-1929) to record the performances of Ichikawa Danjurō IX (1838-1903) and Onoe Kikugorō (1844-1903), the most famous kabuki actors of that time. This film is the oldest extant Japanese film, designated an Important Cultural Property by the Japanese government’s Agency for Cultural Affairs.

³ Several Russian works performed in *Shingeki* theaters were subsequently adapted to film: the novel *Resurrection* by Tolstoy; the play *The Living Corpse*, by Tolstoy; Gorky’s play *The Lower Depths*; and the play *The Cherry Orchard*, by Chekhov.

and the United States' Eugene O'Neill (1888-1953). Japanese writers such as Osanai Kaoru (1881-1928) also contributed to the *Shingeki* movement.⁴

Influenced by the cultural, social, ideological, and political context of the moment, Japanese filmmakers' ways of approaching film adaptations of Western literature changed from one decade to another. The first adaptations shot during the 1910s were aimed at an educated audience familiar with *Shingeki* theater and Western literary culture (Satō, 2008: 20). These renditions aimed to adhere closely to the original literary works, retaining the main events of the plot and recreating the cultural milieu of the source text through the settings, costumes, and the *mise-en-scène* (Pinar, 2021).

During the 1920s, westernization and modernism characterized the cultural life of the big cities in Japan, and cinema quickly became the main entertainment of the urban masses (Wada-Marciano, 2008: 2). Japanese film directors of this decade interested in Western literature continued adapting works that had previously been staged in *Shingeki* theatres and began to make free adaptations of plays, novels, or short stories that had never yet been performed. Filmmakers discarded the theatrical practices found in former adaptations. Studios, directors, and scriptwriters were no longer concerned about theatrical conventions or about imitating the cultural framework of the adapted work. On the contrary—the adaptations were made following intercultural and intertextual processes in which the Western literary works were freely modified and adjusted to the Japanese cultural context, making them more comprehensible and appealing to the average member of the largely urban audience.

In this paper, I examine Japanese films produced from the 1910s until the end of the silent era in the 1930s based on the most well-known and popular Russian literary works in Japan during this period: Leo Tolstoy's novel *Resurrection* (1899), his play *The Living Corpse* (1911), and Gorky's play *The Lower Depths* (1902). In what follows, I discuss the process by which the filmmakers adapted these literary works, describing how the historical-social context influenced the director's adaptation process.

⁴ In 1909, Osanai Kaoru founded the theater company *Jiyū Gekijō* (Free Theater). His first production, Ibsen's play *John Gabriel Borkman* (1896), which premiered on November 27, 1909, is considered by scholars the origin of *Shingeki*. The following decade saw the foundation of several small theater companies dedicated to staging new drama, both foreign and Japanese.

Russian Literature Adaptations in Early Japanese Film: From *Shingeki* Theaters to the Screen

Following the restoration of imperial power in 1867, Japan ended more than two hundred years of cultural isolation. In addition to opening its doors to the West for trade, Japan was eager to learn languages, social sciences, literature, and other scientific disciplines from the West. The growing curiosity and interest in Western culture are manifested in the large number of translations of literary and philosophical works that were made during the Meiji Era (1868-1912). Throughout the 1870s, a wide range of complete or partial translations of Western books was published, often serially in newspapers and magazines (Beasley, 2013: 89). At first, English and American literature was the most translated, although subsequently French and Russian literature become fashionable.

The translation of Russian literature began in Japan during the Meiji era of the 1880s, resulting from the growing interest in Western European culture. Russian literature is considered as one of the main sources of influence in the evolution of modern Japanese literature (Numano, 2013: 149). The first Russian literary work translated was Alexander Pushkin's (1799-1837) novel *Kapitanskaya dochka* (*The Captain's Daughter*, 1836). The story was translated from an English version and published in Japan in 1883 with the title *A Diary of the Butterfly Meditating over a Flower's Souls: Astonishing News from Russia* (Ronen, 2003: 177). Soon after the publication of Pushkin's novel, works by other prominent Russian writers such as Leo Tolstoy, Ivan Turgenev (1818-1883), Fyodor Dostoevsky (1821-1881), Nikolai Gogol (1809-1852), and Maxim Gorky were also translated into Japanese, most of them from English versions.

Tolstoy became the most influential writer in Japan's literary circles (Fukuyasu, 2015: 58). The scope of his popularity in Japan can be seen in that between 1916 and 1919 a journal dedicated entirely to studies of Tolstoy's works was published and, by 1925, around 250 different translations of Tolstoy's short stories, plays, and novels had been published (Mochizuko, 1995: 19). The first Tolstoy novel to appear in Japan was *Voyna i mir* (*War and Peace*, 1869) in an abridged version of the story translated directly from Russian. This version was published in 1886. A complete and accurate translation of the novel was published in four volumes several decades later, in 1914. Another Tolstoy work, *Voskreseniye* (*Resurrection*, 1899), was translated directly from Russian into Japanese in

1905. The translation of this novel was serialized in the newspaper *Nippon* and subsequently published in two volumes in 1908 and in 1910 (Fukuyasu, 2015: 60).

The first successful Japanese film adaptation of a Russian literary work was Kiyomatsu Hosoyama's (1888-1941) 1914 short movie *Kachūsha* (Katyusha), based on a dramatization of Tolstoy's novel *Resurrection*. The novel *Resurrection* is a story of redemption, specifically one experienced by the protagonist Prince Nekhludoff, who feels guilty for the unfortunate situation suffered by Katerina Máslova, better known as Katyusha, who worked as a servant in the house of Nekhludoff's aunt. During a visit to his aunt, when he was a young soldier on his way to the warfront to fight the Turkish army, Nekhludoff seduces and then abandons Katyusha. As a result, she has no option but to become a prostitute. Years later, the young woman was falsely accused and unjustly imprisoned for a crime she did not commit. The Prince feels responsible for her unfortunate fate, as well as for her imprisonment, since she has been accused due to a bureaucratic error of the people's jury, of which Nekhludoff himself was a member. For this reason, the Prince feels obliged to free her from prison. He is even willing to marry her and accompany her to her exile in Siberia.

In Japan, Tolstoy's story was adapted to the theater and performed on stage in 1914 by a *Shingeki* group called *Geijutsuza* (The arts theatre), founded in 1913 by the writer and critic Hōgetsu Shimamura (1871-1918) and the actress Sumako Matsui (1886-1919). It rapidly became a popular success of a *Shingeki* play (Kano, 2001: 211). The scope of its extraordinary achievement can be seen in the fact that the *Geijutsuza* troupe performed the play 444 times—not only in Tokyo, but in cities all over the country and abroad—in places such as Taiwan, Korea, Manchuria, and Vladivostok (Yamamoto, 1994: 29).

Hosoyama's film, of 39 minutes, produced by Nikkatsu, premiered on October 31, 1914.⁵ The film showed the influence of *Shingeki* theater traits, especially in the acting technique inspired by Konstantin Stanislavski (1863-1938).⁶ However, though the director tried to create a realistic atmosphere by keeping the original names of the characters and by using Russian costumes and settings (see Figure 1),

⁵ Nikkatsu Company (abbreviation of the Nippon Katsudoshashin Company) was founded in 1912. By 1914, it was producing an average of 14 films a month, and thus was the leader of film production in Japan. Also, in the 1910s, it dominated the film industry in the importation and screening of foreign films.

⁶ The Stanislavski method was introduced in Japan in 1913 by the *Shingeki* theater director Osanai Kaoru, who had previously traveled to Russia and met Stanislavski in person.

Figure 1

Still from Hosoyama's Kachūsha



Note: Left: the *oyama* Tachibana Teijirō (1893-1918) playing the role of Katyusha. Right: Sekine Tappatsu (1888-1928) playing Prince Nekhludoff. Notice the actors wear Russian-style clothes and hairstyles. Nekhludoff's wearing a uniform suggests that the film included the scene in which during a visit to his aunt's, on his way to the war against the Turkish, he “seduces” Katyusha. © Public domain.

it was still staged using traditional Kabuki conventions such as *oyama* impersonators (male actors playing female roles).⁷ It is not known what scenes of the novel were included in the film. However, it is possible to discern, since the only extant still of the movie shows the protagonist Nekhludoff wearing a Russian military uniform, that the film included the key scene in which, during a visit to his aunt's house on his way to the war against the Turks, he takes advantage of Katyusha.

Due to the popularity of the film, in 1915 Kiyomatsu Hosoyama filmed two more shorts, also based on parts of the *Shingeki* adaptation of Tolstoy's work *Nochi no*

⁷ *Oyama* actors, also known as *onnagata*, performed the female roles in Kabuki starting in 1629, when the Shogunate issued a decree prohibiting all women on the stage. The reason was that the authorities considered women acting as having a negative effect on public morals.

Kachūsha (Katyusha afterwards), which ran 40 minutes, and *Kachūsha zoku zoku hen* (Katyusha, part three), which was 55 minutes long. These sequels were released in January and October respectively. Also in 1915, Hosoyama made the film *Shikan no musume* (The officer's daughter), a 30-minute short based on Alexander Pushkin's *The Captain's Daughter*. There is no extant review or still of these films, so it is not possible to make categorical statements about the degree of realism produced or compare them with the literary work. However, considering the still of *Kachūsha* and the influence of *Shingeki* theater on the film industry at the time, it may be inferred that the director also tried in these adaptations to reproduce the plot of the stories and the cultural context of the works by recreating a Russian-like *mise-en-scène*.

The success of Hosoyama's adaptation of Tolstoy's *Resurrection* stimulated the Nikkatsu Company to produce more adaptations of Russian literature during the 1910s. New adaptations, inspired by Western screen-acting techniques, were directed by Tanaka Eizō (1886-1968). He is considered an important figure in Japanese film history for his innovative technique and his contribution to the modernization of cinema, although he also followed traditional Japanese theatrical conventions—such as the use of female impersonators (Jacoby, 2008: 301). Tanaka directed three films based on Russian works that had been staged in *Shingeki* theater. *Sakura no sono* (*The Cherry Orchard*), an adaptation of Anton Chekhov's 1904 play, was released in April 1918. Just one month later, in May 1918, an adaptation of Tolstoy's play *Ikeru shikabane* (*The Living Corpse*) premiered in Japan. *The Living Corpse* was published in Russia in 1911, and a translation from Russian to Japanese was first published in Japan in 1913. Subsequently, in 1919, Tanaka filmed a new version of Tolstoy's *Resurrection* titled in Japanese as *Fukkatsu (Kachūsha)* (Resurrection [Katyusha]). The film was released in Japanese theatres in February 1919.

The Living Corpse, first published in Russia in 1911, is believed to be based on a real-life story that was widely known to both Tolstoy and Moscow society (Wachtel, 1992: 262). The play revolves around the relationship of three characters: Fedya Protasov, a kindhearted but squandering aristocrat; Liza, his wife; and Victor Karenin, who is a friend of both. Since Fedya is obsessed with the belief that Liza has always loved Victor, instead of committing suicide he disappears from his life, feigning death, to leave them alone. Fedya's plan is successful. Everybody believes his death and Liza marries Victor. Unfortunately for all, Fedya's identity is discovered

after he explains his story while drunk in a tavern. Artemyev, a rascal costumer, listens to the conversation and proposes to Fedya that together they blackmail Liza and Karenin. Fedya refuses, so Artemyev denounces him to the police in revenge. Victor and Liza are brought to trial, both accused of bigamy and as accomplices to fraud. Fedya, aware that the judge will annul Liza's second marriage and will probably condemn them both to deportation to Siberia and realizing that the only way to save Liza and Victor's relationship is by committing a true suicide, shoots himself in the court.

The film adaptation of the play *Ikeru shikabane* had a profound impact on Japanese society at the time and became very popular. The scope of its success can be seen in the attention it received from the magazine *Katsudō no sekai* (June 1918)—which included a 15-page review of the movie by an unknown reviewer—and in the number of copies of the film that existed at the time. Five copies of the film were distributed to theaters, when the norm at the time was to make one or two prints (Gerow, 2001: 6). Probably its popularity was partly due to the innovative cinematic techniques Tanaka used in the movie. He filmed a larger number of shots, introduced some dialogic titles, and attempted to use a more realistic style by reproducing Russian settings, making the cast acting less stilted and shooting outdoors.

Tanaka aimed to adhere to the plot and to create, similar to Hosoyama, a distinctive Russian *mise-en-scène* (see Figure 2). This attempt is praised in a critique written by an unknown reviewer that was published in the newspaper *Yomiuri Shinbun*. The critic stresses the closeness of the movie to the original play, mentioning that it retains the message, and emphasizing the sense of realism given by the costumes and the use of Russian-style objects and furniture (“*Ikeru shikabane*”, 1918b). Furthermore, the reviewer remarks on the effort of the actors in imitating Western foreign behaviors; however, the reviewer criticizes the actors for being, despite their efforts, “too Japanese” in their acting: facial expressions are not expressive enough, their movements are slow, the male impersonators awkward, and the use of Japanese-style make-up too distracting. For this critic, these vestiges of the Kabuki and *Shinpa* acting styles minimize the overall realism of the film:⁸

⁸ The *Shinpa* (new school) theater emerged in the 1880s as a replacement for kabuki, whose themes and style did not allow for the representation of the concerns of modern Japan. With the arrival of cinema, many *Shinpa* theater works were adapted to the screen, giving rise to the *Shinpa Daihigeki* (*Shinpa* melodrama) genre. Both *Shinpa* theater works and films shared some characteristics of kabuki theater, such as mannerisms in acting.

The costumes and instruments were not chosen at random but with a lot of consideration. Furthermore, actors were also trying to behave like foreigners as much as they could. [...] Throughout the film, messages and concepts were represented well, and the way it was filmed was skillful, too. [...] However, lack of facial expression and sluggish behavior as typical deficits among Japanese people, and awkwardness of men playing the roles of women sometimes gave unsatisfying impressions. In addition, those putting Japanese style make-up on themselves and those wearing a wig overtly were very distracting. (“Ikeru shikabane”, 1918b: 6)

The detailed description of the film published in *Katsudō no sekai* (June 1918) includes the dialogic titles of the movie and the lyrics of three songs that do not appear in Tolstoy’s play. These songs were played in the theatrical version staged by the *Geijutsuza* troupe in 1914, but also in the most important movie theaters in Tokyo. The summary of the plot indicates that it was divided into five parts, each one corresponding to the five acts of the play. The action of the film was still set in Russia, and the names of the roles were the same as in the literary work, though names were phonetically adapted to facilitate Japanese pronunciation. The movie reproduced the main events and maintained almost all the characters of the play’s plot, although act six, in which Fedya, Liza, and Kalenin testify in the court, was omitted. Thus, the denouement described in the final act differs from the one depicted in the movie: Artemyev figures out where Liza and Karenin live and goes to their home to tell them the truth about Fedya’s false death and threatens them to give him money. Nevertheless, before Artemyev finishes saying all this, Fedya appears and shoots him dead without saying a word. Next Fedya points the pistol to his own temple and shoots himself, falling to the ground.

In *Fukkatsu* (*Kachūsha*), Tanaka’s adaptation of Tolstoy’s *Resurrection*, the director also recreated a Russian *mise-en-scène*. The review of the film published in the magazine *Katsudō gaho* (April 1919) shows that the account of the origin of Katyusha’s decline is the same as appears in Tolstoy’s novel (“Fukkatsu (*Kachūsha*)”, 1919a). The plot’s explanation focuses only on a description of one scene narrated in chapter 17 in the first part of the novel, in which Nekhludoff seduces Katyusha. Besides the description of how Nekhludoff finally manages to enter Katyusha’s room, the article highlights the fact that Nekhludoff, as in the novel, does not regret having

Figure 2

Stills from Ikeru shikabane published in the magazine Katsudō no sekai



Note: Top: indoor scene in which the *mise-en-scène* recreates a Russian-style room. Bottom: outdoor scene with Fedya, played by Kaichi Yamamoto (1877-1939), and Liza (right), played by the *oyama* Teinosuke Kinugasa (1896-1982) playing. Note that the actors wear Western-style clothes and that the scene is shot outdoors, which was one of the innovative cinematic techniques used by Tanaka. Kinugasa would become a film director when actresses started to play female roles. His more successful work as a director was the experimental film *Kurutta ippēji* (A Page of Madness, 1926). Source: “Ikeru shikabane” (1918a: 30).

taken advantage of her feelings, and that he has no intention of going any further in their relationship, which leads to Katyusha’s undoing. The summary and critique of Tanaka’s film does not allow one to make categorical assertions about what scenes were included, or which ones were omitted. However, the film’s extant stills show that Tanaka shot scenes that are crucial to the development of the novel’s plot, such as the imprisonment of Katyusha and her relationship with other prisoners, Nekhludoff visiting her in the jail, and their march to Siberia (see Figure 3). Moreover, the film’s

credits show that the main characters were retained, with their names modified or adjusted to fit Japanese pronunciation. The fact that these characters appeared in the film show that it is likely the movie included crucial scenes of the novel that allow the plot to evolve. However, this adaptation omitted a considerable number of secondary characters depicted in the novel that criticize and condemn various aspects of Russian society, including the upper classes, the criminal justice system, the peasants' misery, and the Orthodox Church.

Figure 3

Stills published in Katsudō no sekai (March 1919)



Note: Bottom: Nekhludoff visits Katyusha in prison and gives her money. Top: Still from the scene in which Nekhludoff and Katyusha, along with other prisoners, march to Siberia. *Source:* “Fukkatsu (Kachusha)” (1919b: 32)

Setting the stories in the Japanese cultural context: Russian literature adaptations of the 1920s and 1930s

The first film based on a Western literary work, made following a non-theatrical film style and adapting the story to the Japanese cultural context, was *Rojō no reikon* (*Souls on the Road*, 1921). The film was directed by Murata Minoru (1894-1937) in cooperation with *Shingeki* theater director and writer Osanai Kaoru. *Rojō no reikon*, produced by Shochiku Kinema, is considered “the picture which for many marks the true beginning of the Japanese cinema” (Richie, 2012: 12). It was filmed entirely on location, presenting a new and innovative aesthetic and an atmosphere that reflected the mood of the characters. Murata’s film was one of the first movies to use actresses instead of female impersonators, to show poor people as main characters, and to employ the technique of flashbacks to sustain the action. The movie was inspired by D. W. Griffith’s (1875-1947) *Intolerance* (1916), a film that depicted several parallel stories unified under a single theme. Similar to Griffith’s style, Murata developed in his film two parallel stories, attempting social criticism and the Japanese aesthetic of *mono-no-aware*, a characteristic mournful reflection on the sadness of life (Klinowski & Garbicz, 2012: 525).

One of the stories was based on the translation by Mori Ōgai (1862-1922) of Wilhelm’s Schmidtbonn (1876-1952) play *Mutter Landstrasse* (*Children on the Street*, 1901). The other story was based on Gorky’s play *Na dne* (*The Lower Depths*, 1902). *The Lower Depths* became very popular in Russia, with 14 editions published by 1903 due to its success. In Japan, the play had been successfully presented on the stage by Osanai Kaoru in 1913, a performance in which he applied Stanislavski’s acting method for the first time in Japan (Nakayama, 2017: 197). The play portrays the arrival of a pilgrim named Luka at a lodging house where the down-and-out and marginalized reside—a thief, a gambler, an ex-aristocrat, an alcoholic ex-actor, and a prostitute, among other dehumanized characters. For different reasons, all of them have met misfortune and are trapped in poverty, unable to get out. In Murata’s film, however, none of the main events nor the characters portrayed in the original play appears. Actually, the plot of the story of the two ex-convicts narrated in *Rojō no reikon* is based on a short account that is explained in the third act by Luka, to a young girl called Natasha to exemplify his philosophy of life and his ideas about the need for mankind to be merciful. Luka recalls that he worked as a warden and caught two

vagabonds, Stepan and Yakoff, trying to enter the villa he was guarding. He forced them, as a punishment, to flog each other, at which point they tell him they were just looking for something to eat because they were starving. Luka feels pity and gives them food and shelter for three months. The story depicted in Murata's film is very similar to Luka's tale: two wanderers, Tsurikichi and Kanezo, are caught by a guard while trying to enter a house, but instead of being handed over to the authorities, they received help and mercy. Nevertheless, there are some remarkable differences. Luka's encounter with the thieves is set near Tomsk, in an estate situated in a lonely forest where he and the wanderers spend the winter together. In the movie, the action is set in a wealthy family's villa in a rural Japanese town. In contrast to the play, the watchman is not alone in the house. The owner's family is there, busy preparing for a Christmas celebration.⁹ It is Yoko, the owner's daughter who, after seeing discreetly how the guard made Tsurikichi and Kanezo whip each other, intercedes, and invites them to spend Christmas Eve with her family and servants. The wanderers leave the house the next morning—not three months later, like Stepan and Yakoff—after having received new clothes and provisions for their trip.

The most significant difference between Luka's narration and the play is the status of the wanderers. Luka explains that Stepan and Yakoff were armed fugitives who had recently escaped from a Siberian prison camp. In the picture, the vagabonds are free men, ex-convicts who have recently been released from jail. The change in the characters' condition—from armed fugitives to liberated men—apparently unimportant, was necessary to conform with the film policies. According to the censorship regulations established in 1912 after the so-called Zigomar incident and the regulations for the control of motion pictures issued by the Tokyo Metropolitan Police in 1917, the film could have been banned if it had presented the wanderers as runaways instead of ex-convicts.¹⁰ These norms stated that no screening permission should be given to

⁹ Although Christianity was a minority religion in Japan, in the last decades of the 19th century Christmas became very popular in Japan especially in the big cities and among the urban middle classes. By 1900, it was common to decorate shops and some commercial streets, to see images of Santa Claus, and send Christmas cards. By the 1920s, Christmas celebrations spread to the lower classes and rural regions.

¹⁰ *Zigomar, le roi des voleurs* (Zigomar, King of Thieves, 1911) was a French film directed by Victorin-Hippolyte Jasset, based on the novel by Léon Sazie. The movie, which depicts the adventures of a criminal mastermind, was released in Japan the same year with the title *Jigoma*, attracting crowds of spectators. This impressive commercial success motivated Japanese studios to produce Zigomar imitations such as *Nihon Jigoma* (Japanese Zigoma, 1912) or *Shin Jigoma daitantei* (New great detective Zigomar, 1912). Many bureaucrats and educators considered that these films

films that, among other restrictions, present elements that tend to support lawbreakers or make criminal activity appear attractive (Makino, 2001: 65). Thus, depicting in a film two fugitives who have broken the law and who receive compassion and shelter from well positioned and reputed citizens could be interpreted as an apology for delinquency and amount to an attack on social stability.

In this way, the movie does not contain the political message of Gorky’s original drama, which denounces social inequality and injustice, and illustrates the need for social change. Although the film claims solidarity among humankind and introduces the idea that it is necessary to be merciful and compassionate towards one’s fellow humans, it does not question the social and economic order, or the usefulness of the prison system, as Luka does. Nevertheless, the picture—as it appears in the play in Luka’s account—underscores the fact that a lack of mercy can lead to deplorable social consequences. Luka mentions this idea, asserting that if he had not been compassionate, he could have been killed by the wanderers and, subsequently, they could be sentenced to prison again. In the film, this thought is highlighted at the end, when Yoko sees the wanderers resuming their journey. Intertitles and images of them killing the guard, as well as a flash-forward to them in prison, represents what Yoko imagines about what could happen if she had not felt sorry for the ex-convicts. The film ends emphasizing the message of the need for mankind to be merciful by adding intertitles with a quotation from the play: “Someone has to be kind, girl—someone must pity people! Christ pitied everybody—and he said to us: ‘Go and do likewise!’ However, we refuse to do so.” It is difficult to assert if the audience could understand the reference to Christ, but it is likely they could grasp the message of generosity and goodwill in a moment in which an individualistic ethos grew among the urban middle class, a fact that became a fixation in Japanese intellectual discourse of the Taishō era.

In 1935, the last silent film based on a Russian literary work was released.¹¹ This was *Fukkatsu* (Resurrection), directed by Misao Yoshimura (1905-1945), a new adaptation of Tolstoy’s novel *Resurrection*. In Yoshimura’s version, in contrast to Hosoyama’s

were inspiring the audience to commit crimes imitating what they had seen in the cinema. To avoid such negative influences that they thought could threaten the social order, many called on the authorities to restrict or ban the screening of this type of film.

11 Although the first Japanese talkie entitled *Madamu to nyōbō* (The Neighbor’s Wife and Mine) was directed in 1931 by Heinosuke Gosho (1902-1981), silent movies were still made until the end of the decade.

and Tanaka's adaptations, the novel was transferred to the Japanese cultural context, presenting remarkable differences to the novel. According to the summary published in the magazine *Kinema junpō* (February 1935), the film focused on the decline in the protagonist, named Otsuya, combining elements of the "fallen woman" melodrama and the "maternal melodrama," both common in Japanese cinema ("Fukkatsu", 1935).

The film's plot revolves around Otsuya, a beautiful young woman living in a farm owned by Kazuhiro, the aunt of Murase, a wealthy First Lieutenant. While he is on leave visiting his aunt, he has an affair with Otsuya, leaving her pregnant. When the family finds out about her pregnancy, she must run away, and she stays at the house of an old man called Yasaku. However, she must leave her new home, owing to spiteful gossip, and moves to Tokyo, where she gives birth. Due to her miserable living conditions, she is obliged to work as a prostitute with the aim of supporting her baby. Despite all Otsuya's sacrifices, the baby dies, leaving her dejected. Moreover, soon after, by some misfortune, she is accused of a murder. At this point, Kazuhiro reads in a newspaper of Otsuya's fall and the charge against her. Feeling guilty and advised by a friend, Kazuhiro comes to her aid and saves her from being unjustly condemned.

Tolstoy uses the character of Katyusha as an archetype of the fallen woman to elaborate a critique of Russian society and the judicial system, which Nekhludoff defines as conceived just to benefit the upper class and its interests. However, in this picture there is neither social nor political criticism. Yoshimura portrays Otsuya as a victim of hard times and as a self-sacrificing mother, who—in contrast to Katyusha—does not abandon her baby and is obliged to work as a prostitute to support him. Her poverty-stricken status and subsequent fall into prostitution is presented as a natural progression, not uncommon among single poor women from rural and urban areas at that time. Otsuya, as in the case of other underprivileged females in Japan, is pushed into prostitution. Indeed, from the 1930s until the end of the war, prostitution in Japan was boosted by the government, which also oversaw the sale of thousands of girls to brothels overseas; these were known as *karayuki san*, doomed to satisfy the sexual appetites of Japanese troops and expatriates (Robertson, 1999: 784-785). In contrast, Lieutenant Kazuhiro is presented as an archetypical army officer who rescues Otsuya from a miserable life and an unpromising future in prison when he learns of her misfortunes. Thus, none of the episodes narrated in the novel after Katyusha's sentence are depicted. These omitted episodes were used by Tolstoy to

denounce what he considered endemic injustice in Russian society: the elites and the system of private property ownership that condemned peasants to a life of misery. The portrayal of characters and omission of key narrative events in the film can be understood through its socio-political and ideological context.

From the very first years of the arrival of cinema in Japan (1896), censorship imposed regulations and norms on the Japanese film industry. From 1929 onward, when increasing Japanese militarism dominated Japanese people’s political and social life, the government controlled all film production. Therefore, according to Japanese government film policies it was not permitted to screen stories representing elements that could be perceived as subversive, such as portraying a dishonest officer, criticizing the legal system, depicting a trial conducted by incompetent judges, or sloppy government employees—or indeed unfair sentencing and cruel punishment—as appears in Tolstoy’s story. Displaying or insinuating the existence of political prisoners or negative judgments concerning private property could not be mentioned at a time in which totalitarian and extreme right-wing political ideologies were emerging in Japan and in the world.

Conclusion

Russian literature began to be adapted in Japanese filmmaking in the 1910s. The first adaptations were based on plays that had previously been staged in *Shingeki* theaters. Filmmakers aimed for realism and sought to recreate the cultural atmosphere of the original works through staging and acting styles. However, the adaptations of Russian works in the 1920s followed European and American filming and narrative techniques and underwent intertextual and cross-cultural processes. Directors transformed the works to fit the Japanese context, modifying the storylines and omitting or adding characters and events. As in the case of films such as Murata’s *Rojō no reikon* or Yoshimura’s *Fukkatsu*, the socio-political background and censorship influenced the intertextual transformation of the literary works from the Russian cultural context to the Japanese, determining the changes in setting and style and the levels of signification.

Bibliographical references

- BEASLEY, W. G. (2013 [2011]). *The Rise of Modern Japan*. Routledge.
- “FUKKATSU (KACHŪSHA)”. (1919a). *Katsudō gaho*, 3(3), 142-145.
- “FUKKATSU (KACHŪSHA)”. (1919b, March). *Katsudō no sekai*, 4(1), 32.
- “FUKKATSU”. (1935). *Kinema junpō*, 531, 99.
- FUKUYASU, Yoshiko. (2015). “L. Tolstoi in Japan: The Fate of *Ivan the Fool* and *Resurrection*”. *Japanese Slavic and East European Studies*, 36, 57-75. https://doi.org/10.5823/jsees.36.0_57.
- KLINOWSKI, Jacek; GARBICZ, Adam. (2012). *Feature Cinema in the 20th Century, Volume One: 1913-1950: A Comprehensive Guide*. Planet RGB.
- GEROW, Aaron. (2001). “One Print in the Age of Mechanical Reproduction: Film Industry and Culture in 1910s Japan”. *MINIKOMI: Austrian Journal of Japanese Studies*, (60), 5-13. https://journals.univie.ac.at/index.php/aaj/article/view/060_005-013_ART_GEROW2001.
- “IKERU SHIKABANE”. (1918a). *Katsudō no sekai*, 6(3), 28-42.
- “IKERU SHIKABANE”. (1918b, March 29). *Yomiuri shinbun*, 6.
- JACOBY, Alexander. (2008). *A Critical Handbook of Japanese Film Directors*. Stone Bridge Press.
- KANO, Ayako. (2001). *Acting Like a Woman in Modern Japan: Theater, Gender, and Nationalism*. Palgrave Macmillan.
- MAKINO, Mamoru. (2001). “On the Conditions of Film Censorship in Japan before its Systematization” (Aaron Gerow, Trad.). In Aaron Gerow and Markus Nornes (Eds.), *Praise of Film Studies: Essays in Honor of Makino Mamoru* (pp. 46-67). Kinema Club.
- MOCHIZUKO, Tetsuo. (1995). “Japanese Perceptions of Russian Literature in the Meiji and Taishō Eras”. In J. Thomas Rimer (Ed.), *A Hidden Fire: Russian and Japanese Cultural Encounters 1868-1926* (pp. 17-22). Stanford University Press.
- NAKAYAMA, Kaori. (2017). “A Producer’s Perspective: Stanislavsky in Japan”. In Jonathan Pitches and Stephan Aquilina (Eds.), *Stanislavsky in the World: The System and Its Transformations across Continents* (pp. 196-206). Bloomsbury Publishing.

- NUMANO, Misuyoshi. (2013). “Shifting Borders in Contemporary Japanese Literature: Toward a Third Vision”. In Joachim. Küpper (Ed.), *Approaches to World Literature* (pp. 147-166). Akademie Verlag.
- PINAR, Alex. (2021). “Western Literature in Japanese Film: From the Dawn of the Cinema to the End of the American Occupation”. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research*, 9(1) 9.1.3. <https://www.ucm.es/siim/file/9.1.3-alex-pinar>.
- RICHE, Donald. (2012). *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International.
- ROBERTSON, Jennifer. (1999). “Japan Post-Meiji Period.” In Helen Tierney (Ed.), *Women’s Studies Encyclopedia* (pp. 784-785). Greenwood Publishing Group.
- RONEN, Omry. (2003). “The Triple Anniversary of World Literature: Goethe, Pushkin, Nabokov”. In Gavriel Shapiro (Ed.), *Nabokov at Cornell* (pp. 172-181). Cornell University Press.
- SATŌ, Tadao. (2008). *Kenji Mizoguchi and the Art of Japanese Film*. Berg.
- STAM, Robert. (2005 [2004]). “The Theory and Practice of Adaptation.” In Robert Stam & Alessandra Raengo (Eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (pp. 1-52). John Wiley & Sons.
- TOMOKO, Yamazaki. (1998). *Sandakan Brothel No.8: Journey into the History of Lower-class Japanese Women* (Karen Colligan-Taylor, Trad.). Routledge.
- WADA-MARCIANO, Mitsuyo. (2008). *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*. University of Hawaii Press.
- WACHTEL, Andrew. (1992). “Resurrection à la Russe: Tolstoy’s *The Living Corpse* as Cultural Paradigm”. *PMLA*, 107(2), 261-273. <https://doi.org/10.2307/462639>.
- YAMAMOTO, Shigemi. (1994). *Kachūsha Kawaiya. Nakayama Shimpei Monogatari* [Katyusha’s Song: The Story of Nakayama Shimpei]. Otsuki Shoten.

STALKER: LA IMAGEN POÉTICA DE LA CIENCIA FICCIÓN

STALKER: THE POETIC IMAGE OF SCIENCE FICTION

Adriana BELLAMY ORTIZ

Escuela Nacional de Artes Cinematográficas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: abellamy@enac.unam.mx

Resumen

El cine de ciencia ficción ha tenido importantes transformaciones vinculadas tanto a los avances tecnológicos de la industria cinematográfica como a la historia del cine en general. En muchos casos, aunque las películas que forman parte de este género suelen tener un énfasis visual en los efectos especiales y lo espectacular, en otras ocasiones más bien forman parte de la estilística-estética de un autor particular. De tal forma, *Stalker*, realizada en 1979 por Andréi Tarkovski, adapta la novela *Picnic a la orilla del camino* de los hermanos Boris y Arkadi Strugatsky para integrarla a una obra fílmica caracterizada por un trabajo minucioso de lo que Gilles Deleuze denomina la *imagen-tiempo*, basada en la duración de la toma larga, la composición visual, la presencia de los objetos al interior del encuadre, un empleo puntilloso de la luz y la amplitud del plano sonoro, tanto musical como analógico. En este artículo, mediante el análisis fílmico y comparativo de algunas secuencias, se verá cómo el proceso de adaptación parte de la novela para crear una de las películas más significativas del universo tarkovskiano no sólo porque fue el último proyecto en su tierra natal, sino también por la postura crítica que se traslada del texto a la pantalla.

Abstract

Science-fiction cinema has had several important transformations linked both to technological advances within the film industry and to the history of film in general. In many cases, although the films that belong to this genre often have a visual emphasis on special and spectacular effects, other times they are instead part of a specific author's style and aesthetic. In this instance, in 1979, Andrei Tarkovsky shot *Stalker*, an adaptation of the novel *Roadside Picnic* written by the brothers Boris and Arkady Strugatsky. This particular film can be considered as part of a body of work characterized by what Gilles Deleuze calls the *time-image*, based on the duration of the long-shot, visual composition, the presence of objects within the frame, meticulous use of lighting, and an extensive mixing of soundtracks, whether the film alternates between musical or analog sound. In this article, a comparative film analysis of some specific sequences will show how the adaptation process has a crucial starting point from the novel to finally create one of the most significant films within Tarkovsky's universe and filmography, not only because it was his last homeland project, but also because of its critical viewpoint that is transferred from text to screen.

Palabras clave: Adaptaciones cinematográficas || Ciencia ficción || Andréi Tarkovski || Intermedialidad || Cinematografía || Autoría en el cine || Cine y literatura || Ciencia ficción rusa || Cine de ciencia ficción

Keywords: Film adaptation || Science fiction || Andréi Tarkovsky || Intermediality || Cinematography || Motion picture authorship || Motion pictures and literature || Russian science fiction || Science fiction films

El arte porta en sí el ansia de este ideal. Debe infundir en el hombre la esperanza y la fe, aunque en el mundo descrito por el artista no haya espacio para ellas. Diré aún más: cuanto más desesperado es el mundo del que el artista extrae su material, más claramente debe sentirse el ideal fijado en la base del sistema teórico del artista y con mayor nitidez ha de vislumbrar el espectador la posibilidad de una salida hacia una nueva altura espiritual.

—ANDRÉI TARKOVSKI, “UN ENCUENTRO CON EL TIEMPO”

La cuestión de la especificidad cinematográfica ha sido uno de los ejes teóricos fundamentales desde los inicios del cine hasta la actualidad. A lo largo de más de un siglo, el cine siempre ha ocupado una posición interrelacional con otras artes populares y, desde los años cincuenta, es posible identificar que se inserta en un conjunto bastante extenso de medios audiovisuales fotográficos, electrónicos o cibernéticos. Para algunas voces teóricas, la corriente cinematográfica pertenece a una heterogénea cultura visual que se potencia por “elevadas dosis de fertilización cruzada” (Stam, 2000: 359) entre medios diversos. Desde cierto punto de vista, las películas de ciencia ficción son reveladoras de este panorama en un sentido formal: al apuntar hacia sus propias condiciones de ficcionalidad reflejan al mismo tiempo la tecnología que las hace posibles. Según Brooks Landon (1999), en muchos casos se ha puesto el énfasis en los avances tecnológicos para distinguir al cine de ciencia ficción de otros géneros cinematográficos e incluso consideran el progreso técnico de los últimos tiempos, especialmente desde el giro digital, como parte constitutiva de este tipo de cine.

Sin embargo, muchas de las películas realizadas no entran en esta categoría de manera automática y, por eso, resulta enriquecedor la aproximación a estos filmes desde enfoques complementarios, tales como la teoría y el análisis cinematográficos.¹ Ejemplo de ello son las dos películas pertenecientes a este género realizadas por Andréi Tarkovski, *Solaris* (1972) y *Stalker* (1979), las cuales, en lugar de enfocarse en crear un cine de grandes efectos o de tendencia espectacular, forman parte fundamental de la visión poético-estética de este director. En estos dos filmes, Tarkovski

¹ Con *análisis fílmico* me refiero a las propuestas de análisis formal, estilístico y estético planteadas por autores como Aumont y Marie (1990), Bellour (2000) o Bordwell y Thompson (1993).

parte de lo ciencia ficcional para trabajar con las densidades de la imagen y sonoridad fílmicas, algo característico a lo largo de su filmografía.²

En el caso de *Stalker*,³ Tarkovski (1979) adaptó la novela *Piknik na obochine* (*Picnic a la orilla del camino*, 1972) de los hermanos Boris y Arkadi Strugatsky, traducida al inglés en 1977 como *Roadside Picnic* y al español, en 1978, en su primera edición, como *Picnic extraterrestre*. Aunque los hermanos Strugatsky realizaron el guion bajo la supervisión de Tarkovski, la película tiene muy pocos puntos en común con la novela. Quizá lo único que se mantiene es la figura del *stalker* y el marco cienciaficcional dentro del cual éste se mueve (la Zona). No obstante, la propuesta cinematográfica de Tarkovski ha convertido a esta película en parte importante de los estudios sobre cine y ciencia ficción, así como de la historia del cine.

La película fue filmada en Estonia, en un paisaje posindustrial y posnuclear que en muchos sentidos anticipa la tragedia de Chernobyl ocurrida siete años después (Scalzi, 2005: 274). De tal forma, se inscribe en una tradición posapocalíptica de las películas de ciencia ficción desde los años cincuenta, esa “imaginación del desastre” a la que Susan Sontag (2013) se refería en un ensayo seminal para los estudios ciencia ficcionales. Para los propósitos de este artículo no haré un análisis minucioso sobre la adaptación de la obra literaria; más bien quisiera centrarme en algunos de los elementos más importantes de la película en su relación con algunos de los puntos del discurso crítico implícito en el género y como parte de la poética de este autor que incluso ha influido en la estética de otros grandes directores del cine de ciencia ficción soviética como Konstantin Lopushanski o Alexander Sokúrov.

A grandes rasgos, mencionaré algunas de las principales líneas argumentativas de la novela como antecedente del filme para, posteriormente, ahondar en las características cinematográficas de la película. La novela está ubicada en el pueblo de Harmont, que ha sufrido una serie de “visitaciones” extraterrestres; en estos lugares llamados “Zonas” se encuentran objetos y fenómenos incomprensibles como parte del rastro dejado por los visitantes. De hecho, el título de la novela proviene de este suceso entendido como un picnic:

² Entre los estudios más interesantes dedicados al análisis audiovisual de esta película y de la filmografía de Tarkovski en general se encuentran el de Nariman Skakov (2012) y el de Robert Bird (2008).

³ Utilizo el título de la película tal como se estrenó en México y como se exhibió durante el VII Foro de la Cineteca Nacional el 5 mayo de 1987 (Amador y Ayala Blanco, 2006: 368).

—No, espere —exclamó Noonan, sintiéndose defraudado por algún motivo— si no saben cosas tan simples como ésa... Bueno, al diablo con la razón. Por lo visto es un verdadero pantano. Okey, pero ¿qué pasa con la Visitación? ¿Qué piensa usted de la Visitación?

—Será un placer. Imagine un picnic.

Noonan se estremeció.

—¿Qué dijo?

—Un picnic. Imagine un bosque, una pradera. Un coche sale de la ruta y de él baja un grupo de gente joven, con botellas, cestos de comida, radios a transistores y máquinas fotográficas. Encienden fuego, arman carpas, ponen música. Por la mañana se marchan. Los animales, los pájaros y los insectos que los han estado observando horrorizados durante la larga noche vuelven a salir de sus escondrijos. ¿Y con qué se encuentran? Nafta y aceite derramados en el pasto. Válvulas y filtros usados, estropajos, bombitas quemadas y alguna llave inglesa que alguien olvidó. Manchas de aceite en el estanque. Y también, por supuesto, las basuras de costumbre: corazones de manzana, envolturas de caramelos, restos chamuscados de la hoguera, latas, botellas, un pañuelo, una navaja, periódicos destrozados, monedas, flores marchitas recogidas en otra pradera.

—Ya entiendo; un picnic junto al camino.

—Precisamente. Un picnic junto a algún camino del cosmos. Y usted pregunta si van a volver. (Strugatsky y Strugatsky, 1978: 100)

Estos lugares, puestos en cuarentena por la Organización de las Naciones Unidas, son frecuentados por los *stalkers* (Burbridge, Gutalin, Throaty), una especie de traficantes de objetos. Entre ellos, Redrick Schuhart, el personaje principal, tiene una hija (Monita), que es una de las afectadas por la zona —al parecer sufre una mutación como efecto secundario de este lugar—. A diferencia de la película, en la novela hay tres incursiones a la Zona, donde intervienen varios personajes, y el principal objetivo es encontrar una esfera de oro que cumple todos los deseos. Para Pablo Capanna (2003: 113), la novela de los Strugatsky es muestra de un tema recurrente en la ciencia ficción conocido como “Ley de Clarke”: “¿cómo distinguir los productos de una tecnología miles de años más avanzada que la nuestra (o creada por mentes no humanas) de la magia pura y simple?”.

A partir de esta premisa, Tarkovski retoma la figura del *stalker* y le da otra significación al marco cienciaficcional. Como se mencionó anteriormente, este director ya había trabajado con el género en la adaptación de *Solaris* de Stanislaw Lem, pero, a partir de su interpretación de los textos literarios, los transformó en proyectos estéticos propios. Según Skakov (2012: 145), además de un largo y complicado proceso de producción, durante la escritura del guion se llegaron a tener nueve versiones dramáticas distintas. En la última versión la distancia entre novela y guion fílmico era notoria. Esto le valió algunos de los más severos juicios por parte de la crítica especializada. En el caso de *Stalker*, el periódico *Sovietskaya Sossiya* publicó una invectiva en contra de las alteraciones a la novela original: “El esfuerzo de Tarkovski por eliminar su contexto social preciso hace que la Zona pierda su ubicación original, claramente determinada geográfica y políticamente, y que la película adquiera ambigüedad” (García Tsao, 2001: 81). En efecto, este cambio de contexto es uno de los elementos más interesantes del filme y una de las características que más molestó a las autoridades de la Unión Soviética.

La novela sucede en Estados Unidos, lo que permitió a los hermanos Strugatsky realizar una crítica política sin ser sancionados. Sin embargo, Tarkovski traslada la acción a un contexto completamente soviético y, por ende, peligroso desde el punto de vista de la censura. Incluso la estética de la película recuerda no sólo algunos de los estragos del régimen comunista como los gulags, sino también las consecuencias de la segunda posguerra y la guerra fría, así como los accidentes nucleares y la devastación. La caracterización del *stalker* mismo (Alexander Kaidanovski), rapado con el rostro desencajado y exhausto, parece un personaje salido de estos campos de trabajo. Por estas razones, *Stalker* tuvo dificultades en su distribución y exhibición. Estos obstáculos no fueron, sin embargo, exclusivos de esta película. A lo largo de toda su carrera, Tarkovski enfrentó diversas complicaciones relacionadas con la censura política y cultural en su país, lo cual lo llevó a exiliarse y realizar sus proyectos posteriores fuera de la Unión Soviética. Por ello, *Stalker* es también una película significativa dentro de la trayectoria de este director, pues representa el último proyecto en su tierra natal; además, debido a las duras condiciones de filmación, tuvo muchos problemas de salud durante el rodaje (Tarkovski, 2011: 196).

Abordaré algunas secuencias emblemáticas de la narrativa dividida en dos partes en la película, adaptada a otro contexto y de su propuesta crítica en relación con la

novela. El filme comienza con una secuencia en cámara fija y frontal. Con la banda sonora musical de Eduard Artémeiev de fondo, una combinación entre sonidos de instrumentos y sonidos sintéticos, vemos una taberna con dos hombres que entran a campo en distintos tiempos; sobre esta imagen en filtro sepia se proyectan los créditos iniciales. Los objetos al interior del campo visual parecieran tener relieve, cual si fuera una pintura. Después leemos en intertítulos un pasaje tomado de la novela (“¿Fue un meteorito o un visitante del espacio exterior?”), y al corte siguiente, lentamente, se iluminan las figuras al interior del encuadre. Vemos una puerta entreabierta y la cámara, a través de un *travelling* hacia adelante, nos acerca a la habitación de pisos de madera y paredes deslucidas donde duermen el *stalker*, su esposa e hija (un tipo de ambientación que nos remite a *El espejo*, 1975). Con un plano de detalle vemos sobre la mesa algunas gasas y un vaso cuya vibración nos indica el paso de un tren que escuchamos a lo lejos. Desde luego, esta escena se intensifica con los sonidos, sobre todo el de un goteo constante en contraste con el silencio. Por otro lado, es interesante observar que, durante todo el filme, Tarkovski utilizará de forma reveladora el cambio entre estas imágenes monocromáticas del principio en contraposición con las subsecuentes en color. Estas secuencias iniciales son distintivas de su sello fílmico, pues son planos de larga duración enfocados en los pormenores de la naturaleza, seres y cosas que vemos en pantalla que cobran otro aspecto a partir de la iluminación y el transcurrir del tiempo de la imagen cinematográfica. Recordemos que para él la esencia del cine era esta posibilidad de “esculpir en el tiempo”: “¿Cuál es la esencia del trabajo de un director? Podríamos definirla como la de esculpir el tiempo [...] el cineasta, a partir de un “pedazo de tiempo” hecho de una enorme masa de hechos vitales, corta y deshecha lo que no necesita, dejando sólo aquello que formará parte de la película terminada, aquello que resulte parte integral de la imagen cinematográfica” (Tarkovski, 2005: 72).

Después de la secuencia del principio, el *stalker* se marcha de casa al encuentro del Escritor y el Profesor, a quienes ha prometido llevar a la Zona en busca de una habitación que cumple todos los deseos (en lugar de la esfera en la novela). En una escena anterior el hombre ha discutido con su esposa, pues ha decidido volver a arriesgar la vida en la Zona. Es aquí donde sabemos que el *stalker* ha pasado cinco años en prisión y para él “el mundo entero es una cárcel”. En la película se acentúa el carácter de alienación de este hombre cuya única sensación de pertenencia se da sólo cuando se encuentra en la Zona. En la taberna, la secuencia se desarrolla en forma similar al

principio, una cámara fija cuyo *travelling* hacia adelante, lento e imperceptible, nos va acercando a los tres hombres conversando en una mesa. El *stalker* los apresura para irse y juntos montan un *jeep* para llegar a la Zona.

Trabajar la materia fílmica como bloques espacio-temporales a la manera deleuziana será una constante en *Stalker*, pero también es reflejo de la estética de Tarkovski en toda su filmografía desde *La infancia de Iván* (1962) hasta *El sacrificio* (1986). En el caso de *Stalker*, se nos ofrece una realidad no utópica o fantástica. Si bien se acerca a un mundo posapocalíptico y posnuclear característico del cine cienciaficcional después de los años cincuenta,⁴ lo explora desde una premisa distinta a la habitual, más bien como las topografías de una región fantasmática, un espacio liminar de la conciencia que toma el protagonista y los demás personajes sobre su vacío espiritual. Es en efecto aquello que Deleuze (2004) identificó como la imagen-cristal clausurada:

Y el cristal [en *Zerkalo* (*El espejo*)] gira sobre sí mismo como una cabeza indagadora interrogando a un medio opaco: ¿Qué es Rusia, ¿qué es Rusia...? El germen parece coagularse en esas imágenes aguadas, lavadas, pesadamente translúcidas [...] ¿Debemos creer que el blando planeta Solaris da una respuesta, y que reconciliará al océano con el pensamiento, al medio con el germen, asignando a la vez la cara transparente del cristal (la mujer reencontrada) y la forma cristalizable del universo (la morada reencontrada)? Solaris no propicia este optimismo, y *Stalker* devuelve el medio a la opacidad de una zona indeterminada y el germen a la morbilidad de lo que aborta, una puerta clausurada. (106)

El protagonista entonces indaga sobre esa ausencia de armonía; tiene un anhelo de espiritualidad que se contrapone al orden social existente. Es un automarginado: por eso es *stalker*, una especie de paria que también manifiesta una sabiduría peculiar sobre el mundo.

Quisiera detenerme en la escena anterior a la entrada a la Zona. Una vez que logran huir de la custodia militar, los tres toman un automonorriel y sobre la vía del tren salen

⁴ Aunque la película ha sido considerada desde diversas perspectivas, se incluye frecuentemente dentro de las antologías sobre el cine de ciencia ficción, como en Scalzi (2005) o Barsanti (2015).

de la ciudad. El siguiente es uno de los momentos más célebres de la película: la cámara va estudiando en primeros planos los rostros de los viajeros mientras avanzan por el monorriel en silencio. Durante toda la escena sólo se escucha el sonido de los rieles y una especie de eco. Por momentos, la cámara realiza paneos y cortes en las tomas de cada uno de los rostros; lo impresionante es que la sensación general es de un solo plano largo, creando así una unidad en el flujo del tiempo de la secuencia. Esta continuidad es importante, pues en ese momento se marca la transición de la ciudad a la Zona, cambio reforzado por el uso del color en la imagen. Como vemos, la contraposición sepia-color estará presente a lo largo del filme. El uso de la luz es un punto clave para que los mismo objetos y seres que hemos visto en otras partes de la película sean percibidos de otra manera: con la iluminación, Tarkovski crea relieves, una atmósfera emocional particular, hace aparecer seres humanos y objetos bajo distintas ópticas, volúmenes.

Una vez en la Zona, el *stalker* se arrodilla y abraza la tierra que siente como suya, por eso al llegar dice: “Estamos en casa”. De tal modo, la Zona le da sentido a su existencia y la siente como su verdadero hogar. La caracterización del personaje es reforzada cuando el Profesor le cuenta al Escritor la historia del *stalker*. Para el Profesor, este hombre tiene una vocación que le inspira respeto, aunque le cuesta trabajo comprenderla. Sabemos entonces que, al parecer, el *stalker* sufrió una mutilación en el lugar y que su hija es una de las víctimas de la Zona. La cámara nos muestra un verde paisaje, con algunos postes inclinados y algunos desechos de guerra oxidados; con una toma de grúa observamos un edificio donde se encuentra la habitación prometida. Sin embargo, el camino que habrán de tomar para llegar no será en línea recta. Al igual que en la novela, el *stalker* encamina a los viajeros lanzando tuercas, dejando que la Zona lo guíe.

El contexto cienciaficcional de la película no está tan marcado como en la novela, en la cual el Profesor aclara que al principio creían que la Zona había sido creada a partir de la caída de un meteorito, pero cuando la gente que va a ese lugar comienza a desaparecer, saben que el meteorito no es la verdadera causa de ese fenómeno. A pesar de que en la película se insinúa, nunca se establece como explicación un contacto extraterrestre, lo cual sí se explicita en el texto literario. Para el *stalker*, todos los fenómenos de la Zona tienen una estricta relación con las acciones de los hombres: “Esto es la Zona. Todo lo que pase aquí depende de nosotros, de lo que hagamos con nuestros propios deseos. La Zona deja pasar a los que no tienen esperanza, a los infelices. Pero hasta el más desgraciado no regresa de este lugar si no sabe comportarse

como es debido” (Capanna, 2003: 117). Por eso la actitud del Escritor es desaprobada por el *stalker*, pues, para él, beber o desobedecer los indicios de la Zona es una falta de respeto que se paga caro. A pesar de ello, Tarkovski toma varias de las características de esta conflictiva y las reinterpreta de otro modo para caracterizar ese mundo espectral y profundamente físico a la vez.

Así, el recorrido de la Zona tiene varios instantes excepcionales. El primero es cuando el Escritor y el *stalker* reencuentran al Profesor al salir de una gruta con agua. Esta secuencia está marcada por un recorrido de la cámara desde unos carbones ardiendo junto al agua hasta donde se encuentran los personajes. Como en tomas anteriores, el detalle es tal que podemos distinguir varios de los objetos bajo el agua, huellas de una civilización que ha colapsado. Así, los personajes comienzan a discutir sobre arte y ciencia, quedándose finalmente dormidos, cuando vemos entonces acercarse a un perro negro, lo cual marca el inicio de la secuencia del sueño.

Mientras el escritor sigue en un monólogo sobre la humanidad y la felicidad, la cámara toma un plano de detalle al agua, pero con un cambio fundamental: se regresa al sepia, a la imagen como señal del mundo onírico. La toma sube hacia el rostro del *stalker* y el sueño se interrumpe cuando el Escritor le pregunta sobre la intención de las personas que lleva a la Zona. En esta parte de la película se delinean algunas de las diferencias entre novela y filme con respecto a la figura del *stalker*. Él guía a las personas en busca de la felicidad; sin embargo, no piensa obtener ningún provecho personal de la habitación. Por el contrario, en el texto de los Strugatsky, el *stalker* incluso deja que alguien muera para conseguir la esfera y usarla en su beneficio, por eso el personaje en la película se acerca más a la figura del místico, un buscador de verdades espirituales, que al cínico traficante en la novela.

Cuando el *stalker* vuelve a cerrar los ojos, la imagen nuevamente cambia a color sepia. Lo vemos en plano general, al centro de la toma recostado en un franja de tierra casi cubierta por el agua que le rodea, con el perro negro acercándose desde el fondo para, finalmente, reposar a su lado. Ésta es una de las escenas cardinales del filme. No solamente se distancia del carácter mercenario del *stalker* de la novela, sino que recupera la figura esencial del humanismo tarkovskiano en el protagonista, alguien que jamás actúa para un beneficio propio sino en busca de la fe en un mundo atribulado como podemos encontrar en *Andrei Rubliev* (1966) o en *Nostalgia* (1983). La tercera parte del sueño sucede más adelante —se debe enfatizar que el sueño tiene así varios

cortes donde la imagen regresa al color en diferentes momentos, con lo cual la escena contiene distintas gradaciones de significado—. De fondo, una voz femenina en *off* recita un pasaje del Apocalipsis, el libro de Revelación de san Juan, mientras la cámara, a través del paneo, que nuevamente da la impresión de un movimiento de cámara continuado, y de planos de detalle, realiza un recorrido por el rostro del *stalker* y el agua. Podemos distinguir varios objetos en el fondo del agua: una imagen religiosa, un recipiente con peces dentro, monedas, pedazos de tela, un reloj, restos de metal, una ametralladora. Nuevamente, y como en la secuencia anterior, encontramos una poética de los objetos que forma parte de un paisaje posindustrial de posguerra y, como en otras películas de Tarkovski, los seres y las cosas adquieren una cualidad matérica acentuada por la duración de las tomas, los acercamientos constantes, en primeros planos y planos de detalle y los movimientos de cámara.

Durante el lento recorrido, la voz femenina termina riendo y se introduce la música de Eduard Artémiev. El movimiento de cámara concluye con un cambio a otro plano de detalle a la mano del *stalker*, y pasamos de nuevo al color, acercándonos con un *travelling* hacia adelante al perro negro en el centro del encuadre. Esta secuencia me parece representativa de la importancia que tiene la composición plástica en el cine de Tarkovski. *Stalker* es una película que contiene muy pocos planos para su duración total.⁵ Es precisamente el manejo de la imagen-tiempo la característica principal del estilo de este director:

La imagen cinematográfica es básicamente, pues, la observación de hechos de la vida transcurriendo en el tiempo, organizados de acuerdo a la estructura misma de la vida y acatando sus leyes temporales. [...] La imagen es auténticamente cinematográfica cuando (entre otras cosas) no únicamente vive en el tiempo, sino que el tiempo vive en ella, en todos y cada uno de sus planos. (Tarkovski, 2005: 76)

Quisiera mencionar brevemente dos momentos anteriores a la escena en donde los tres llegan a la habitación, la cual analizaré con detalle más adelante. El primero es cuando tienen que atravesar un túnel señalado como “la picadora de carne”; la

⁵ En casi tres horas de duración, la película está constituida por un poco más de 140 planos; de ahí el trabajo de Tarkovski por la toma larga y la duración espaciotemporal (Skakov, 2012: 45).

película retoma esto de la novela. Según Capanna (2003), el filme resultó desconcertante para las autoridades soviéticas ya que

La Zona era el nombre con el cual la gente aludía a los campos del archipiélago GULAG. El guía (*stalker*) en torno al cual giraba toda la trama se parecía demasiado a un zeko, un sobreviviente de esos campos que también comenzaban a conocerse en Occidente por obra de Solzhenitsyn. Tanto en la novela como en el filme se mencionaba entre los peligros de la Zona algo llamado la picadora de carne. Era la misma expresión que usa Solzhenitsyn para referirse a la tortura y la prisión. (66)

No obstante, nunca se hacen evidentes en pantalla (por ejemplo, a través de algún efecto, *flashback* o inserto narrativo) los fenómenos ligados al contacto extraterrestre que se describen en el texto literario. Solamente sabemos, a través del *stalker*, que algunas personas que han entrado en ese lugar han perdido la vida. El camino para llegar a la habitación que cumple los deseos más bien se asemeja a un viaje iniciático y me parece que la reflexión en torno a esto se refuerza con el uso de la imagen y sonoridad fílmicas que tiene Tarkovski.

El segundo momento es reflejo de esta estilística.⁶ Una vez que atraviesa el túnel, el Escritor encuentra una puerta, la cual tiene que alcanzar sumergiéndose primero en el agua, mientras el *stalker* y el Profesor le siguen. A continuación, entra a un salón rodeado de médanos de arena. El *stalker* le pide que no avance, pero el Escritor desobedece. En un plano general vemos al *stalker* y al Profesor lanzarse al suelo; mientras la toma corta hacia un *close up* del Escritor cubriéndose los ojos, unas lechuzas vuelan a través del campo visual. Todo lo fantástico de la escena está logrado a través de la composición del encuadre (posición de los objetos y personajes en la toma), la música y los movimientos de cámara. Posteriormente atraviesan el lugar, y el *stalker* junto a una ventana recita unos versos. Como en otras películas de Tarkovski, varios de los versos recitados son de su padre, el poeta Arseni Tarkovski (1907-1989), quien

⁶ Con *estilística* me refiero a lo que Bordwell (1997: 4-5) plantea como el uso sistemático de técnicas y recursos del medio cinematográfico (montaje, iluminación, escala planar, planos sonoros, etcétera) que crean la textura de las imágenes y los sonidos de una película.

fuera parte del grupo de poetas del llamado “Siglo de Plata” en Rusia.⁷ La presencia de esta voz humana en el plano sonoro, añadido a la luz y la composición, le dan esa cualidad orgánico-material e intangible a un tiempo.

Varias tomas después, finalmente los tres personajes se encuentran cerca de la habitación de los deseos. De nuevo, en un plano general, el paneo de la cámara nos muestra un gran espacio con la habitación bloqueada por una pared, dada la posición angulada de la toma. El piso está cubierto de agua. En este momento el *stalker* advierte: “Hemos llegado al umbral de nuestras vidas. Cuando el hombre piensa en el pasado, él se hace benévolo. Lo importante es creer”. El *stalker* pregunta quien entrará primero; el Escritor se niega. El Profesor decide entrar, pues tiene la intención de destruir la habitación con una bomba para que no sea utilizada con malas intenciones en el futuro. Para el *stalker* la destrucción de esta habitación significa destruir la fe y la esperanza, por lo cual trata de impedirlo y los tres hombres pelean. Finalmente, el Profesor deshace la bomba y la arroja al agua.

Durante toda esta secuencia la cámara se mueve en imperceptibles y rápidos *travellings* y paneos. De nuevo, la impresión del transcurrir del tiempo real se acentúa con la idea de continuidad a través de muy pocos cortes. En principio, nunca vemos la habitación, que se encuentra en fuera de campo, y sus misterios se dejan a la imaginación del espectador. En uno de los cortes, vemos al Profesor cuando arroja una parte de la bomba y, en seguida, se sienta junto al Escritor y el *stalker* pregunta entonces por el sentido de ir hacia la habitación. En ese momento, la cámara comienza a alejarse y nos percatamos de que la toma hacia los personajes se realiza desde dentro de la habitación que nunca hemos visto. En un inicio, sólo logramos ver el piso de azulejo cubierto de agua, pero conforme la toma se abre, se distinguen las paredes de la habitación, visualización reforzada por el uso de la luz en el lado izquierdo del encuadre. Después la luz se oculta y comienza a llover dentro del cuarto. Ésta es la secuencia de más duración en el filme y enfatiza la idea del cine que tiene Tarkovski (2005):

⁷ Según Bustamante García (2004: 16-17), aunque estrictamente Arseni Tarkovski y Joseph Brodsky, por edad y generación, no forman parte del “Siglo de Plata” —cuyos integrantes como Osip Mandelstam, Marina Tsvetáieva, Alexander Blok, Anna Ajmátova y muchos más crearon obra importante durante las cuatro primeras décadas del siglo xx—, su poesía entabla un diálogo manifiesto con los principales rasgos formales y estilísticos de este grupo.

lo que quería en *Stalker* era que no existiesen lapsos de tiempo entre las tomas. Quería que el tiempo y el paso del tiempo se revelasen y existiesen dentro de cada toma; que las articulaciones entre las diversas tomas fuesen la continuación de la acción y sólo eso; que no implicasen una dislocación del tiempo ni funcionasen como un mecanismo de selección y organización dramática del material filmado: quería que la película pareciese haber sido filmada en una sola toma. [...] Quería demostrar que el cine es capaz de observar la vida sin intervenir, con crudeza u obviedad, en su continuidad. Es ahí donde veo la verdadera esencia poética del cine. (210)

La secuencia concluye con un paneo a los objetos dentro del agua; como en tomas anteriores, se escucha un tren y al fondo la música del Bolero de Ravel, mientras vemos la bomba con unos peces y una mancha de aceite que termina por cubrir el agua. Los planteamientos formales de Tarkovski se acercan entonces a una de las distinciones fundamentales del cine moderno, señaladas por Deleuze (1984; 2004) como la imagen-tiempo o, según otros autores, como Paul Schrader (2018: 13), un cine trascendental que no le interesa descomponer un movimiento o seguir una acción particular sino expresar otros estados como la memoria, los sueños o, en este caso, un mundo fantasmático, casi etéreo con una encrucijada moral-existencial.

En la parte final de la película regresamos al sepia. La primera imagen es el marco de una puerta donde esperan la esposa e hija del *stalker*. Ella entra y vemos a los tres viajeros en la taberna y la toma es igual a la del inicio de la película. El *stalker* se va a casa con su esposa e hija, llevando al perro que encontró en la Zona. El Escritor y el Profesor se quedan ahí en silencio, con cierto aire de sorpresa y mirada exhausta, el primero enciende un cigarrillo. La toma siguiente nos presenta en *close up* el rostro de Monita como si estuviera caminando; la imagen en color se va abriendo y nos muestra a la niña llevada en hombros por su padre. En un gran plano general vemos a la familia atravesar la ciudad en despojos con la música de Artémiev en sincronía con la imagen. Una vez en casa del *stalker*, de nuevo se cambia al sepia. La mujer le sirve leche al perro y lleva a su esposo a descansar.

En esta secuencia el *stalker* revela su desencanto del mundo y el abandono de su fe. Se pregunta a quién le hará falta realmente ir a la Zona, a la habitación de los deseos. Su mujer le propone que la lleve a ella, él no acepta y finalmente la esposa del *stalker*

dice un monólogo mirando a cámara en el cual revela que no se arrepiente de haber seguido con este hombre, pues “mejor es una amarga felicidad que una vida triste y gris... y si en nuestra vida no hubiera pesares mejor no hubiera sido. Sería peor. Porque, entonces, tampoco hubiera habido felicidad”. El amor y devoción de la mujer es un milagro contrastante con la indiferencia y mordacidad del mundo moderno representados por el Profesor y el Escritor.

A diferencia de la película, el final de la novela se centra en el encuentro con la esfera dorada y, después del sacrificio de Arthur, tenemos el largo monólogo introspectivo de Redrick, el momento de su cuestionamiento ético:

Soy un animal, ustedes lo saben. No tengo palabras, no me las enseñaron. No sé cómo se hace para pensar, porque los hijos de puta no me enseñaron a pensar. Pero si ustedes son en verdad... todopoderosos... omnisapientes... ¡bueno, adivínenlo! ¡Mírenme dentro del corazón! Sé que allí encontrarán cuanto necesitan. Tiene que ser. ¡Nunca vendí mi alma a nadie! Averigüen ustedes qué es lo que deseo... ¡No puede ser que desee algo malo! Maldición, no se me ocurre nada, nada, salvo esas palabras que él dijo... ¡Felicidad para todos, gratuita, y que nadie quede insatisfecho! (Strugatsky y Strugatsky, 1978: 145)

En cambio, el filme concluye con el personaje de Monita; además, en contraposición con otras partes de la película, la última secuencia es a color. En primer plano lateral vemos en un *zoom out* lento el rostro de Monita mientras lee un libro. En el plano sonoro comenzamos a escuchar una voz femenina en *off* recitar uno de los poemas de Fiodor Tútchev: “Amo tus ojos amiga...”. La cámara se sigue alejando lentamente y vemos a la niña ante una mesa con tres vasos; caen unos copos de nieve. En el centro del encuadre, Monita comienza a mover los vasos con sólo mirarlos. Durante este acto telequinético escuchamos a un perro sollozar; posteriormente, cuando Monita recarga el rostro sobre la mesa, el último vaso cae. De nuevo la cámara realiza un cuidadoso *travelling* hacia adelante, mientras crece el contrapunto entre el ruido del tren, el movimiento de la mesa y el coral de la novena sinfonía de Beethoven. En los momentos finales del plano se escucha el sonido del tren y vemos el rostro de la niña en gran *close-up* hasta llegar a un *fade out*. Quizá bajo la consideración de Tarkovski sea éste el rostro último de la esperanza, la recuperación de una nueva promesa de humanidad.

A través de este breve análisis fílmico de algunos momentos de la película se puede observar que Tarkovski establece otro tipo de relaciones en la adaptación del texto cienciaficcional. Aunque en la novela existen puntos en común, la novela de los Strugatsky se centra en el conflicto sobre la incapacidad del hombre para comprenderse a sí mismo y comprender ciertos fenómenos, si únicamente se basa en el avance tecnológico. El personaje del *stalker* es un cínico que culpa a la sociedad de haberle despojado de su humanidad y de haberlo transformado en lo que es. Para Tarkovski este personaje adquiere un matiz completamente distinto en la película: “el nuevo *stalker*, en lugar de ser una suerte de traficante de drogas o cazador furtivo tiene que ser un creyente, un pagano, un esclavo de la Zona” (Capanna, 2003: 175). Así, el *stalker* sólo tiene sentido a partir de la Zona: es ella quien le da razón de existir. Por eso, cuando el Profesor quiere destruirla, el *stalker* le implora que no le quite el único lugar donde tiene libertad, felicidad y dignidad, cosas que ha perdido en el mundo fuera de la Zona.

De igual modo, la construcción del marco cienciaficcional, más que centrarse en los grandes efectos y sucesos extraordinarios, parte de una estética minimalista; se desarrolla como un viaje, una búsqueda espiritual exaltada en las cualidades poéticas de la imagen cinematográfica, pues a Tarkovski lo que le interesa del relato de ciencia ficción es su visión crítica: “De un tema de ciencia ficción casi clásico, Tarkovski hizo una tragedia metafísica. Es que para él la ciencia ficción no se agotaba en los efectos especiales o el show tecnológico; creía que su razón de ser estaba en el cruce entre el problema moral y el progreso de la racionalidad científica” (Capanna, 2003: 62).

En este sentido, *Stalker* podría interpretarse en palabras de Darko Suvin (1984) como “un llamado a la comprensión y la acción, un mapa de opciones posibles” (35), pues la crítica de Tarkovski gira en torno a un mundo que ha perdido a sus dioses y su esperanza, el mundo como técnica donde la ciencia y el arte se han vaciado de sentido. En la Zona se encuentra, quizá, la última oportunidad del hombre para recobrar su fe y renovarse:

En *Stalker* pude hacer una especie de declaración total; esto es, que sólo el amor humano es, milagrosamente, una prueba en contra de la torpe afirmación de que no hay esperanza para el mundo: el amor es nuestra posesión común, e incontrovertiblemente positiva —aun cuando no sepamos bien a bien cómo amar. [...] La Zona no simboliza nada, del mismo modo que nada simboliza alguna otra cosa en mis películas: la Zona es la vida, y por el hecho

de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir con bien. Si lo logra o no, depende de su propia autoestima y de su capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que es totalmente pasajero. (Tarkovski, 2005: 213-215)

Por tal razón, y en referencia a la cita en la película de un fragmento del Tao Te King, la debilidad del *stalker* es su mayor fuerza: es un místico cuya misión es la regeneración espiritual de una sociedad en decadencia. Su convicción y su fe reflejan su visión del mundo. Una civilización en catástrofe en un entorno posapocalíptico, simbolizado en el caso del filme de Tarkovski por la Zona, nos coloca, así, en un escenario paracienciaficcional, más cercano quizá a lo que alguna vez Fredric Jameson (1992) denominó “una fábula religiosa lúgubre” (118).

Referencias bibliográficas

- AMADOR, María Luisa; AYALA BLANCO, Jorge. (2006). *Cartelera cinematográfica 1980-1989*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. (1990). *Análisis del film* (Carlos Losilla, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1988)
- BARSANTI, Chris. (2015 [2014]). *The Sci-Fi Movie Guide. The Universe of Film from “Alien” to “Zardoz”*. Visible Ink Press.
- BELLOUR, Raymond. (2000). *The Analysis of Film* (Constance Penley, Ed.). Indiana University Press. (Obra original publicada en 1979)
- BIRD, Robert. (2008). *Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema*. Reaktion Books.
- BORDWELL, David. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. (1993). *El arte cinematográfico* (Yolanda Fontal Rueda, Trad.). Barcelona, Paidós. (Obra original publicada en 1979)
- BUSTAMANTE GARCÍA, Jorge. (2004). “Vicisitudes de la poesía rusa en un tiempo que des-
perdió a sus poetas”. En Jorge Bustamante García (Ed.), *El instante maravilloso: poesía rusa del siglo XX* (pp. 9-21). Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAPANNA, Pablo. (2003) *Andréi Tarkovski: el ícono y la pantalla*. Ediciones de la Flor.
- DELEUZE, Gilles. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Irene Agoff, Trad.). Paidós.

- DELEUZE, Gilles. (2004). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Irene Agoff, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1985)
- GARCÍA TSAO, Leonardo. (2001 [1988]). *Andréi Tarkovski*. Zafra Video; Universidad de Guadalajara.
- JAMESON, Fredric. (1992). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (Noemi Sobregues, Trad.). Paidós.
- LANDON, Brooks (1999). “Diegetic or Digital? The Convergence of Science Fiction Literature and Science Fiction Film in Hypermedia”. En Anette Kuhn (Ed.), *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema* (pp. 31-49). Verso.
- SCALZI, John. (2005). *The Rough Guide to Sci-Fi Movies*. Rough Guides.
- SCHRADER, Paul. (2018 [1972]). *Transcendental Film Style: Ozu, Bresson, Dreyer*. University of California Press.
- SKAKOV, Nariman. (2012). *The Cinema of Tarkovsky. Labyrinths of Space and Time*. I.B. Tauris.
- SONTAG, Susan. (2013). “The Imagination of Disaster”. En David Rieff (Ed.), *Susan Sontag: Essays of the 1960s & 70s* (pp. 199-214). The Library of America.
- STAM, Robert. (2000). *Teorías del cine* (Carles Roche Suárez, Trad.). Paidós.
- STRUGATSKY, Arkadi; STRUGATSKY, Boris. (1978). *Picnic extraterrestre* (Edith Zilli, Trad.). Emecé. (Obra original publicada en 1972)
- SUVIN, Darko. (1984). *Metamorfosis de la Ciencia Ficción*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1977)
- TARKOVSKI, Andréi (Dir.). (1979). *Stalker* [Largometraje]. Mosfilm.
- TARKOVSKI, Andréi. (2005). *Esculpir el tiempo* (Miguel Bustos García, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México. (Obra original publicada en 1984)
- TARKOVSKI, Andréi. (2011). *Martirologio. Diarios 1970-1986* (Iván García Sala, Trad.). Ediciones Sígueme. (Obra original publicada en 1989)

FUTUROS PELIGROSOS, DE ELIA BARCELÓ:
VIOLENCIAS DEL MAÑANA EN CLAVE TRANSMEDIAL

ELIA BARCELÓ'S *DANGEROUS FUTURES*: VIOLENCE OF TOMORROW IN A TRANSMEDIA KEY

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO | Morelia, México

Contacto: rodrigo.pardo@umich.mx

Resumen

El libro de relatos *Futuros peligrosos* (2008) de la escritora española Elia Barceló y su versión del mismo año en cómic, en el que colaboran Jordi Farga como escritor y Luis Miguez Ybarz como ilustrador, formulan una propuesta de copresencia textual, contenidos compartidos y, al cabo, cierta autonomía significativa; esto lo entendemos como transmedialidad. Ambos textos, el de Barceló —escrito— y el de Farga-Ybarz —arte secuencial que expande el hipotexto—, recrean temas del mañana inmediato, en términos hiperbólicos, a partir de una de las líneas que han puesto en relevancia ciertos análisis recientes de la ciencia ficción: la cuestión del hoy extratextual ficcionalizado, cuya problematización apunta al propio carácter de las ficciones. El objetivo de este artículo es reconocer cuál es la función que cumplen ambos textos, con códigos distintos, en cuanto escritura de una violencia cotidiana que sucede en el universo extratextual. Además, de manera particular, buscaré explicar el proceso complejo de relación dialógica entre escritura literaria y arte secuencial. A partir de los conceptos de transmedialidad y violencia, se identifican nodos de sentido en dos cuentos de este libro, considerados como textos de origen (hipotextos) y sus derivaciones. Se busca reflexionar sobre el modo en que la historia original se expande y enriquece.

Abstract

The book of stories *Dangerous Futures* (2008) by the Spanish writer Elia Barceló and its version of the same year in comic, in which Jordi Farga collaborates as a writer and Luis Miguez Ybarz as illustrator, formulate a proposal for textual copresence, shared contents, and, after all, a certain significant autonomy; this we understand as transmediality. Both texts, that of Barceló—written—and that of Farga-Ybarz—sequential art that expands the hypotext—recreate themes of the immediate tomorrow, in hyperbolic terms, from one of the lines that have highlighted certain recent analyses of science fiction: the question of today's extratextual fictionalized reality, whose problematization points to the very character of the fictions. The aim of this article is to recognize the role of both texts, with different codes, in writing about the everyday violence that takes place in the extratextual universe. In addition, I will seek to explain the complex process of dialogical relationship between literary writing and sequential art. From the concepts of transmediality and violence, nodes of meaning are identified in two stories included in this book, which are considered as source texts (hypotexts) and their derivations. This article seeks to reflect on the way in which the original story is expanded and enriched.

Palabras clave: *Tiras cómicas* || *Novelas gráficas* || *Ciencia ficción española* || *Violencia en la literatura* || *Postcolonialismo en la literatura* || *Distopías en la literatura*

Keywords: *Comic books, strips, etc.* || *Graphic novels* || *Science fiction, Spanish* || *Violence in literature* || *Postcolonialism in literature* || *Dystopias in literature*

El libro de relatos *Futuros peligrosos* (2008) de la escritora española Elia Barceló, como práctica lingüística, tiene una versión en cómic, publicada con el mismo título, con Jordi Farga como escritor y Luis Miguez Ybarz como ilustrador, en el contexto del arte secuencial (Eisner, 2006). Ambos textos formulan una propuesta transmedial, “entendida como trasvase no sólo de obras sino también de materiales argumentales, o incluso repertorios y patrones narrativos, entre diferentes medios” (Gil González y Pardo García, 2018: 21). Se trata de textos que recrean temas del mañana inmediato a partir de una de las líneas que ha puesto en relevancia el análisis reciente de la ciencia ficción: la cuestión del hoy ficcionalizado, cuya problematización apunta al propio carácter de las narraciones de ciencia ficción en cuanto construcciones discursivas hiperbólicas.

En este artículo abordaré esta obra de Elia Barceló, quien es reconocida como la más importante escritora española de ciencia ficción de los 80 y los 90 del siglo xx (Díez, 2003; Cuenca Pozo, 2018; Clúa, 2019; Gándara Fernández, 2016, 2018), aunque explora también otras vertientes literarias. En España, la tradición del género se remonta a mediados del siglo xx (Santos, 1981: 7) y se consolida a partir de los 60, en torno a la revista *Nueva Dimensión* (1968-1983), editada por Sebastián Martínez, Domingo Santos y Luis Vigil, y la colección *Nebulae* de la editorial Edhasa, dirigida por Miguel Masriera. A pesar de su fortaleza, manifiesta en diversas colecciones especializadas (en editoriales como Martínez Roca, Ediciones B, Minotauro, Bruguera, entre otras), subsiste en sus imbricaciones con el *fantasy*, la novela criminal y otros géneros similares.¹ En este sentido, la propia Barceló ha recurrido a la fantasía y el género policiaco.

Barceló es una escritora significativa en la ciencia ficción española. En palabras de Julián Díez, “Es uno de esos escritores [*sic*] con mayor influencia que obra [...] y pionera sobre todo en algunas tendencias consolidadas en los noventa, como la mayor inquietud por el acabado formal” (Díez, 2003: 21). Su formación universitaria se evidencia en este aspecto, y ha compaginado sus trabajos académico y literario desde la década de los 80; es profesora de filología hispánica en Austria.

La base del análisis que propongo son dos hipotextos de Barceló: “Mil euros por tu vida”, que explora la posibilidad de la transferencia de la mente de un cuerpo viejo a otro, rentado de forma vitalicia, y “Noche de sábado”, una aproximación a la posibilidad

¹ Sobre la historia del género en España, ver López-Pellisa (2018).

de una cacería humana como espectáculo con migrantes que buscan obtener el premio del permiso de residencia, además de sus respectivas versiones transmediales, que llevan los mismos títulos, pero se construyen a partir de los códigos del arte secuencial. Estos relatos se construyen de distintos modos en torno a las relaciones desiguales entre la población de Europa, blanca, y la migración africana negra: una tensión histórica basada en desequilibrios, explotación y violencia estructural.

Estos cuentos son construcciones imaginarias que reconocemos como ciencia ficción. El objetivo es reconocer cuál es la función que cumplen en cuanto escrituras de una violencia cotidiana que sucede en el universo extratextual. Además, de manera particular, buscaré explicar el proceso complejo de relación dialógica entre escritura literaria y arte secuencial que abordan una temática sensible, actual, una crisis migratoria y económica. Estas premisas guían una lectura que busca poner en relación nodos de sentido entre la ficción y distintas violencias extratextuales, a partir de medios que participan del mismo universo o mundo transmedial en expansión (Jenkins, 2008). En este sentido, entiendo el “mundo transmedial, considerado como una realidad basada en las relaciones y con una historia dinámica que se expande. Los nodos, que son las unidades con sentido que conforman este ecosistema mediático, pueden desempeñar diferentes funciones, ya sea como puerta de entrada o como fuente de origen para la creación de otros nodos” (Atarama-Rojas y Menacho-Girón, 2018: 35).

De manera particular, estos nodos operan como “unidades que conforman el mundo transmedial, que se complementan una con otra para generar una mayor comprensión” (Atarama-Rojas y Menacho-Girón, 2018: 35). Para alcanzar estos objetivos, he identificado nodos textuales significativos en cada uno de los textos (fragmentos escritos y viñetas), que he establecido como unidades de análisis. Con base en estos nodos he buscado diferenciar y reconocer los distintos abordajes de la literatura y del arte secuencial, así como sus puntos de contacto, a partir de contrastar el modo en el que las narraciones se construyen y abonan a un sentido compartido.² Esta expansión ocurre de acuerdo con el presupuesto de que “en aquellas obras en que la tematización se extienda al componente formal, los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones” (Gil González, 2018: 213). La lectura comparada de textos escritos y textos secuenciales que sostienen relaciones

² En relación con otros análisis similares, ver Pardo Fernández (2022).

de transmedialidad busca comprender el modo en el que permanecen, se expanden y se enriquecen los contenidos. Al cabo discutiré el modo en el que se construye un sentido expandido (intra y extratextual) en la lectura de los hipotextos de Barceló y las “expansiones” de Farga e Ybarz, además de sus relaciones con otras prácticas textuales; de manera puntual contemplo establecer referencias con un tercer medio, el cine, cuando se considere que hay textos relevantes en este lenguaje que abonen al universo transmedia de origen.

A fin de establecer las bases de la reflexión de este trabajo, se hace necesario además definir la violencia, la cual considero, siguiendo a Adolfo Sánchez Vázquez (2009), como:

La acción violenta en cuanto tal es la acción física que se ejerce sobre individuos concretos, dotados de conciencia y cuerpo, pero, asimismo, se ejerce directamente sobre lo que el hombre tiene de corpóreo, físico [...] el cuerpo es el objeto primero y directo de la violencia [...] No interesa la alteración o destrucción del cuerpo como tal, sino como cuerpo de un ser consciente, afectado en su conciencia por la acción violenta de que es objeto. (451-452)

Como se aprecia en este fragmento de *Filosofía de la praxis*, Sánchez Vázquez habla de *hombre* cuando habría que preferir *ser humano*. Resulta significativo que la violencia se ejerce como algo concreto, tangible, teniendo en cuenta que incluso en su carácter psicológico afecta al cuerpo. A esta acepción, fincada en la materialidad, habría que sumar lo que propone Sayak Valencia (2010), cuando precisa que “el concepto de violencia [...] incluye tanto el ejercicio fáctico y cruento de ésta como su relación con lo mediático y lo simbólico” (26). De esta manera el cuerpo objeto de la violencia se configura también en términos de una colectividad, y la violencia trasciende lo individual para evidenciarse, en todo momento, social.

En esta perspectiva, que además aúna lo real con lo ficcional, se ubica el *capitalismo gore*, resultado de la “unión entre la *episteme de la violencia* y el capitalismo” (Valencia, 2010: 27), y que se basa en una relación entre elementos disímiles: “El capitalismo y su producción de imágenes gore han vulnerado la extraña y fina frontera entre la fantasía y la realidad, dando un giro de tuerca que vuelve a instaurar lo real como algo horrorizante y certero que cada vez se parece más a la ficción, pero que se diferencia de aquella porque es desgarradoramente palpable e irreparable” (Valencia,

2010: 159). La violencia es una práctica sistémica, no aislada o excepcional, que se ha normalizado en un contexto de consumo acelerado, de una construcción falaz de la idea de un estado de bienestar que se sostiene en la explotación de las y los otros y sus recursos (en cierto sentido, la *necropolítica* de la que habla Valencia [2010: 139-172]); y como decía antes, en la vulneración del cuerpo tangible, sensible y simbólico, de modo que lo social se vuelve individual y viceversa.

En este sentido, la violencia como tema recurrente en la ciencia ficción, sobre todo estadounidense, pero también en el ámbito hispánico, se establece a partir de la década de los 30 y 40, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y tiene un renovado auge durante la Guerra Fría (Booker, 2001; Shippey, 2014). Las revistas *pulp* (como muchos otros espacios como la radio o el cine, y prácticas como los deportes y las actividades productivas) responden en muchos sentidos a la tendencia de la época (Suvín, 1979): las configuraciones narrativas que validan las acciones bélicas las recrean, las exaltan y, en menor medida, las ponen en tela de juicio al poner en evidencia sus riesgos y contradicciones (Paik, 2010; Hassler-Forest, 2016). En esta tradición se formula también la revista española *Nueva Dimensión*, la cual incluso tuvo problemas con la censura franquista por abordar temas transgresores en términos del *statu quo* de la dictadura. La intención es proponer, siguiendo el marco de análisis de China Miéville (2004), una lectura de lo social en los textos de ciencia ficción, entendida como una expresión extraordinaria de las posibilidades y las contradicciones del capitalismo.

Lo que destaca en la propuesta de Barceló, en sus cuentos, y de Luis Miguez Ybarz y Jordi Farga, en su propuesta de novela gráfica a partir de sus historias, es las posibilidades de la transmedialidad, esto es, de la puesta en común en distintos medios de situaciones límite y narrativas que, en cada uno de los textos de distinto modo, nos conmueven y nos permiten una aproximación al abismo de un futuro que es casi presente. En el caso de los cuentos seleccionados, el tema común es la migración del norte de África hacia España, a partir de dos variantes: la explotación de los migrantes en cuanto “cuerpos” y su utilización como piezas en un juego que, a gran escala, representa y reproduce muchas de las prácticas contemporáneas de la violencia (social, económica, simbólica) contra las otras y los otros.

Nodos de sentido en “Mil euros por tu vida”: las personas como objetos

El cuento “Mil euros por tu vida” se construye a partir de la posibilidad de comprar, virtualmente y de facto, a una persona. El tema refiere al clásico cuento del estadounidense Frederik Pohl “We Purchased People” (1974), aunque la diferencia más significativa es que en el cuento de Pohl el “control” lo tienen los alienígenas, no los humanos, pero la metáfora hiperbólica del control de personas como mercancías opera de modo similar. En el siguiente fragmento se define el tipo de convenio establecido entre las partes:

All the world knew that the star people had established fast radio contact with the people of Earth, and that in order to conduct their business on Earth they had purchased the bodies of certain convicted criminals, installing in them tachyon fast-radio transceivers. Why they did what they did was less easy to comprehend. Art objects they admired and purchased. Certain rare kinds of plants and flowers they purchased and had frozen at liquid-helium temperatures. Certain kinds of utilitarian objects they purchased. (Pohl, 1974: 12)

La idea ha aparecido en otros textos de ciencia ficción: entre otros de las últimas décadas, un ejemplo es *Altered Carbon* (2002), de Richard K. Morgan, conjunto de tres libros que sirvió de base para una serie de Netflix entre 2018 y 2020. En el cuento de Pohl, el control del cuerpo de la persona comprada es absoluto, a distancia, mientras que en la serie de Morgan los cuerpos ocupados no tienen conciencia, se les denomina “fundas” y la información de las personas se graba e intercambia a partir de discos insertos en la base del cráneo.

En el cuento de Barceló, lo que se propone es transferir la conciencia entre dos cuerpos mediante un contrato comercial que se constituye como una forma velada de esclavitud, en el contexto del capitalismo gore que la hace posible. Este convenio se basa en la premisa de que el cuerpo es un envoltorio al que los compradores terminan acostumbrándose: “Los escrúpulos de los primeros tiempos se iban diluyendo junto con la sensación aterradora y excitante de estar cometiendo una transgresión, aunque de vez en cuando aún volvían como relámpagos ciertos instantes de pánico o de delicia que los

dejaban débiles y temblorosos.” (Barceló, 2008a: 76). De este modo, dos personas viven en el mismo cuerpo, con cierta falsa benevolencia que en realidad busca mantener la salud mental del anfitrión. La mente del comprador o compradora es transferida a un cuerpo joven y sano, y ello lo habilita para *usarlo* durante 20 horas del día, dejando cuatro horas para que la persona alquilada esté despierta, sin posibilidades de escapar.

La base de la historia son las razones que hacen posible la acción, la desesperación de los personajes que se venden y el esquema económico, el capitalismo gore, que lo valida todo. Referidos al primer nodo de sentido —la compra de un cuerpo como anfitrión—, los argumentos que justifican el funcionamiento de la trama se esbozan al inicio del relato en los siguientes términos:

Todo en Europa se tomaba muy en serio, particularmente el euro, el rey y dios del viejo mundo. Y del nuevo y de todos los mundos posibles.

Eso era lo que la había llevado allí. Lo que los había llevado allí, se corrigió, mirando de reojo al hombre que compartía su espera. [...] Se preguntó de qué país sería, sabiendo que en la base no importaba. Vendría, como ella, de uno de los muchos países africanos en vías de extinción. Su familia, como la de ella, habría llegado al límite absoluto de la miseria y él habría llegado también a la conclusión de que lo único que podría darles una oportunidad de seguir con vida era la de vender lo poco que poseían, lo que aún tenía valor en el mercado europeo, si uno era lo bastante joven, lo bastante guapo y lo bastante sano como para que alguno de los muchos millonarios de Europa quisiera comprarlo. Y, sobre todo, si, por un capricho del destino, tus engramas cerebrales se ajustaban al diseño de los engramas del otro. (Barceló, 2008a: 66)

Esta aproximación en el inicio del cuento a los pensamientos de Sarah. En la tradición judeocristiana, es esposa de Abraham y madre de Isaac e Ismael; en términos metafóricos, sería la madre de todo el pueblo judío. Se consideraba que tenía poderes proféticos, incluso de mayor alcance que los de su esposo, quien atendía sus indicaciones espirituales (Gén 12, 23). Durante su viaje hacia Canaán desde Mesopotamia cruza el imperio egipcio, donde Sara (de extraordinaria belleza) es deseada por el faraón y más tarde por el gobernante filisteo Abimelec, pero en ambas ocasiones un ángel enviado por Yahvé la protege de sus intentos de abusar de ella (Gén 20 y 26, 7-11).

La Sarah del relato, de origen etíope, que ha firmado para que se use su cuerpo, se omite en el cómic, siendo sustituida por viñetas donde se ve a la pareja africana esperando su destino. Sin embargo, permanece la acción de ella cuando se aproxima al hombre procedente de Mali, Abraham,³ y lo abraza en el centro de una viñeta con fondo blanco y una frase: “Tres minutos después le tocó el turno a ella” (Barceló *et al.*, 2008: 10). A diferencia de la narración escrita, el arte secuencial comienza *in medias res*, y sólo unas páginas más adelante nos enteramos del quid de la cuestión, cuando los compradores se deciden.

La última viñeta de la plana, que ocupa toda la caja, muestra en primer plano a una pareja mayor tomada de la mano; al fondo, a la misma altura de las manos entrelazadas, se aprecia presidiendo la escena una figura humana con lentes, gazné, sentada tras un escritorio oscuro. Los globos de diálogo son claros y repiten el texto del cuento original de Barceló; el personaje de la izquierda, femenino, expresa: “Unos euros por una vida humana”. En el globo de la derecha, vinculado al personaje masculino y situado levemente más abajo dado que responde al anterior, se lee: “Podemos permitirnoslo, Anna” (Barceló *et al.*, 2008: 12). Como comentario al margen, pero significativo en la expansión transmedia del hipotexto original, la película alemana *Transfer* (2010), de Damir Lukačević, se inspira en este cuento a partir de su versión alemana, “Tausend Euro, ein Leben” (2004).⁴ En cuanto a este nodo relacionado con la compra y las perspectivas de quienes están involucrados en ella, lo expande ahondando en la historia de amor de los esposos europeos, que pareciera justificar, más allá de la posibilidad económica, su decisión de comprar a otros seres humanos para su beneficio.

El segundo nodo de sentido —la posibilidad de la procreación— tiene que ver con las decisiones y las consecuencias derivadas de la transferencia. La pareja joven de origen africano, con las conciencias de cuatro personas, sostiene relaciones sexuales tanto en el espacio diurno controlado por los compradores como en el espacio de vigilia reservado a las personas compradas, y al cabo Sarah queda embarazada, lo que constituye una situación de conflicto y un cuestionamiento: ¿de quién es el hijo, de los compradores que usan los cuerpos jóvenes o de la pareja africana que se enamora en las pocas horas de libertad? Se manifiesta un rechazo de los personajes masculinos

³ El nombre remite al personaje bíblico, casado con Sara y padre con ella de Ismael e Isaac, y por extensión de la comunidad judía (Gn, 12-25).

⁴ El cuento en alemán se publica en la compilación de Eschbach (2004) antes de la versión española.

ante el embarazo que atribuyen al *otro* (hombre), que pone en cuestión su propia hombría. Abraham manifiesta su negativa en estos términos: “Cuando crezca, será negro por fuera pero blanco por dentro, Sarah, no te engañes. Será como ellos y se comprará un cuerpo cuando el suyo ya no le valga” (Barceló, 2008a: 98).

Pero el factor que cambia el esquema de *uso* (en este caso, el físico) es la comunicación entre ambas mujeres (quienes habitan el mismo cuerpo) a través de un diario compartido; en el cómic se muestra esta relación a partir de la oposición de viñetas que representan el mismo gesto de escribir y leer el diario por parte de las dos mujeres que ocupan el mismo cuerpo, como se muestra en la Figura 1. El diálogo entre los dos personajes femeninos —una perteneciente al colectivo europeo y hegemónico, la otra de origen etíope y condicionada por la venta de su cuerpo— parecería circunstancial, pero simboliza el cruce de varios mundos: el de visiones dispares con respecto a su condición social, el de la feminidad y el de la historia, a partir de que habitan el mismo cuerpo. Sarah representa la digresión (es la mujer de otro contexto que transgrede un espacio ajeno), lo que resulta amenazante para el pensamiento conservador tanto de Abraham, joven de cuerpo atlético proveniente de Mali, como de Cristófol, empresario catalán de 82 años. El nombre de este último proviene del griego *Christóphoros*, Cristóbal, que significa ‘portador de Cristo’. Esto se relaciona con el nombre de su esposa, Ana, en la tradición judeocristiana madre de Jesús, lo que de algún modo los ubica como cercanos a la divinidad. Además, esta relación implica la sororidad entre mujeres, más allá de las diferencias, del propio hecho violento de la “compra” del cuerpo de Sarah. Es interesante que los personajes femeninos se asocian frente a las decisiones masculinas, que parecieran implicar la posesión y la capacidad de decisión sobre los cuerpos de ellas como objetos. Al cabo prima la decisión de las cómplices, cada una de ellas desarrollando estrategias para convencer a su pareja (“Ella le cogió la cabeza entre las manos y le acarició el pelo, como solía hacer en los momentos de crisis”, [Barceló, 2008a: 95]) y conseguir que se imponga su decisión: tener al hijo común.

El tercer nodo se relaciona con las reacciones de los personajes masculinos, que sienten amenazada su hombría (representada por el uso de *su* cuerpo). En este nodo también se manifiesta el cuestionamiento del ser femenino, de sus elecciones de vida (en el caso de la ficción, la posibilidad de tener un hijo): “Pues habrá que abortar. No veo otro remedio” (Barceló, 2008a: 94). “Ese miserable me estropea la boca, se acuesta con mi mujer y, ahora, la deja embarazada”, afirma Cristófol, como si su pareja,

Anna, fuera un objeto sin albedrío. “Antes te mato y me mato yo después” (Barceló, 2008a: 96); “No es mi hijo, ¿no lo entiendes? Es hijo de esos blancos que nos han comprado por un puñado de euros” (Barceló, 2008a: 97), amenaza Abraham, sin contemplar siquiera la opinión de Sarah.

Figura 1

Viñetas que ilustran el diálogo entre los personajes femeninos, a través de la escritura



Fuente: Barceló et al., 2008: 24 © Editorial Edelvides.

En el texto de Barceló, Miguez y Farga, el personaje Tòfol —diminutivo de Cristòfol— discute con su esposa, Anna; sus rostros se encuentran en viñetas opuestas y miran hacia fuera de la página. Anna afirma con vehemencia: “¡No digas tonterías! Ese niño es mío. Y tuyo. Lo tendremos” (Barceló *et al.*, 2008: 27). La primera parte es idéntica al texto de Barceló, pero la conclusión es del personaje del cómic. Tòfol, en el cuerpo de su anfitrión Abraham, el ceño fruncido, responde: “Me niego. Ese miserable me estropea la boca, se acuesta con mi mujer y, ahora, la deja embarazada. ¿Qué será lo próximo?, ¿decidir mi muerte?” (Barceló *et al.*, 2008: 27). El sentido general del hipotexto de Barceló se mantiene, pero el arte secuencial abona en sumar expresiones explícitas, sintetizar ciertos aspectos y permitir una lectura distinta.

El cómic puede brindar estrategias de lectura particulares de su código de expresión. En *Futuros peligrosos* se recurre, de manera paralela, al uso de una secuencia invertida y simultánea, en varias páginas, de las vidas en espejo de los protagonistas, de modo que cada viñeta tiene su correspondencia en otra bocabajo, lo que nos obliga a girar el texto objeto para apreciar las imágenes y leer los globos de texto (véase Barceló *et al.*, 2008: 21-24). Esto no es sólo forma: también implica la concurrencia y la simultaneidad de las acciones, de manera que abona a un nuevo sentido. En estos discursos paralelos las tensiones se acentúan en su doble, de manera que las violencias se reproducen en las escenas tanto de los compradores como de los anfitriones. Éstas son formas implícitas y explícitas de violencia de género, pero el relato de Barceló y su desenlace (el nacimiento de niños/hijos de adultos transferidos) apuntan a la posibilidad de un cambio en términos de la mercantilización de la práctica reproductiva, en términos, de nueva cuenta, de la reificación de los cuerpos.

Las ficciones propuestas tanto en los textos escritos como en el arte secuencial (y las realidades a las que aluden) persisten en la alternativa, lo que destaca en el análisis de estos nodos de sentido particulares. Es en la lectura y en la escritura de una realidad distinta donde la mujer deja de ser objeto (cuerpo vulnerado y vulnerable) y se transforma en sujeto de su acción, incluso al extremo de plantear alianzas contra quien la utiliza o quien podría ser una amenaza. Pareciera que hay resquicios en el monolito aplastante del capitalismo gore, visiones divergentes en los relatos posibles, formas nuevas en las que el Cuerpo, con mayúscula, pone de cabeza maniqueísmos y presunciones.

Lo que destaca de este ejemplo protagonizado por personajes femeninos es que se trata de mujeres que toman decisiones. No siempre son las adecuadas (por sus

resultados, por la perspectiva de quienes las rodean, por cuestiones éticas o legales, el sistema),⁵ pero al cabo se trata de asumir la responsabilidad sobre sí mismas, su cuerpo, su estar-en-el-mundo.

Nodos de sentido en “Noche de sábado”: el espectáculo sin límites

El cuento titulado “Noche de sábado” recupera una idea recurrente tanto en la literatura como en el cine de ciencia ficción: un espectáculo televisivo, transmitido en vivo, donde las únicas opciones de los concursantes son matar o morir. Además de las explícitas referencias al circo romano, en tiempos de los *reality shows*, los *mass media* y la realidad virtual es posible rastrear este tema hasta “The Prize of Peril” (1958), de Robert Sheckley, en un mundo analógico. Se trata de un texto que desarrolla la base de las historias posteriores: la transmisión en vivo de un programa de concurso, protagonizado por una persona de bajos recursos o en situación vulnerable, quien compite por dinero, fama y, al cabo, su vida. En esta narración, como en las sucesivas, los espectadores toman partido, los comentaristas buscan mantener la audiencia y al final no tenemos claro cuál es el premio al cabo de las peripecias porque el espectáculo debe continuar y siempre se espera una acción más, un peligro adicional, nuevas emociones. Y todo riesgo conlleva un premio más atractivo, un peldaño más arriba:

At last, a first-class thrill show! *Torero* paid ten thousand dollars. All you had to do was kill a black Miura bull with a sword, just like a real trained *matador*.

The fight was held in Madrid, since bullfighting was still illegal in the United States. It was nationally televised. [...]

They paid him ten thousand dollars, and his broken collar bone healed in practically no time. [...]

He had lost some of his innocence. He was now fully aware that he had been almost killed for pocket money. The big loot lay ahead. Now he wanted to be almost killed for something worthwhile. (Sheckley, 2014: s.p.)

⁵ La película ya referida de Lukačević apunta a la imposibilidad de subvertir dicho sistema; a este respecto y sobre la adaptación, ver Layne (2019) y Mueller (2019).

Ante esta situación escalonada en la que el valor del dinero sustituye el valor de la vida del protagonista, recuerdo la expresión de Valencia (2010) en términos de que “Las prácticas gore [en los medios de información y entretenimiento] nos horrorizan porque cada vez están más próximas y no hemos sido entrenados para pensarlas” (159), pero a su vez resulta significativo que el espectáculo a través de una pantalla, mediado, parece distanciarnos de su horror.

Además de este cuento de Sheckley hay otros textos con una temática similar al cuento de Barceló: *The Long Walk* (1979), de Stephen King, o *The Running Man* (1982), escrita también por King y llevada al cine en 1987 por Paul Michael Glaser. En años recientes el tema ha vuelto a cobrar impulso, en un primer momento en el ámbito oriental con la novela —y las experiencias transmediales correlativas (manga, anime, película)— *Battle Royal* (1999), de Koushun Takami, y de manera destacada en occidente con *The Hunger Games*, de Suzanne Collins, serie publicada entre 2008 y 2010 que tuvo un impacto mediático extraordinario, desarrollando también un universo transmedia a partir de su adaptación cinematográfica. En el contexto de la ciencia ficción española, el relato de Domingo Santos “El programa”, incluido en el volumen *Futuro imperfecto* (1981),⁶ constituye un punto de inflexión entre la tradición anglosajona y la ciencia ficción española con relación al tema que sirve como base al cuento de Barceló: un concurso televisado cuyo desarrollo se basa en la cacería de un hombre. Lo más destacado de la propuesta de Santos es que el relato se construye desde distintos puntos de vista; de manera destacada, desde una aproximación (*close-up*) a las perspectivas del Perseguido, el Cazador y el productor de televisión.

Por contraste, el cuento de Barceló gira en torno al consumismo, la violencia como espectáculo (en el seno del capitalismo gore) y como acción validada en términos sociales, y pone en evidencia el contraste entre las sociedades del llamado primer mundo y las que no pertenecen a esta categoría. Además, destaca el modo en el que brinda elementos detallados que abonan a lo que Barthes (19678) denomina *efecto de realidad* para situar el espectáculo televisivo en un contexto geográfico y sociopolítico específico, España, en el marco de una relación dispar y vigente entre Europa y

⁶ De acuerdo con Díez (2003), “Santos [...] es uno de los personajes capitales de la cf en España”; en cuanto al amplio conjunto de su producción, “seguramente su obra más destacable es la antología *Futuro imperfecto* (1981), en la que se recogen buena parte de sus relatos más perdurables, [...] buenos ejemplos de su trabajo de tintes pesimistas, con una honda preocupación ecológica. [...] fue una personalidad clave en el desarrollo del género” (15).

África, y los procesos migratorios desde el sur hacia el norte. Entre estas dos tradiciones temáticas, “Noche de sábado” retoma la fijación de la narración en un contexto cultural y económico específico, como el relato de Sheckley, y el sentido hiperbólico de la violencia que explota Santos, al convertir a los espectadores en agentes —esto es, personas que se involucran en el espectáculo y participan de manera activa en las prácticas de las violencias.

En el texto de Sheckley, quienes siguen por radio o televisión el programa tienen un papel accesorio, brindando ayuda en ciertos momentos o bien ayudando a que el Perseguido se ciña al guión que conduce a su asesinato. Santos añade la posibilidad de que los espectadores se conviertan en protagonistas, asesinos, al tiempo que validan los intereses de la televisora. Así, “Noche de sábado” integra la experiencia en las dos direcciones: el padre “juega”/participa como cazador (asesino) y el hijo vive, a partir de una conexión virtual, la experiencia de la presa/víctima. En el cuento de Barceló toda distancia del espectáculo televisado se pierde: se forma parte del show, se “vive” la excitación, de modo que se deja de ser espectador (*spectator*, *spectatoris*, mero contemplador o testigo) para protagonizar la cacería. Participar es dejar de ser consumidor de contenidos para ser prosumidor: productor y héroe de las historias. Esto ya aparecía en el cuento “El programa” (1981) de Santos, sobre todo en la forma en la que el cazador “siente” que es “su” juego, algo que le pertenece.

En muchos sentidos, el mercado consumista que describe de distintos modos Barceló apunta a esto: a la idea de que un producto televisivo deja de ser un objeto que se vende y se convierte en algo valioso que el consumidor asume como suyo, y por tanto lo defiende, lo valida y busca perpetuar. “Noche de sábado” muestra, de esta manera, los alcances de la mercadotecnia en una sociedad consumista de un país desarrollado, pero al tiempo anuncia los riesgos de formar parte de una producción mediática que participa y es resultado de la necropolítica (Valencia, 2010), que centra su atención en el espectáculo de la muerte validado por el entorno social.

Con estos antecedentes y contexto se construye la propuesta del cuento, donde un narrador extradiegético nos plantea una situación hipotética en la que un concurso extremo (como representación del capitalismo gore y la violencia como entretenimiento) plantea en términos hiperbólicos situaciones del presente, tales como la migración, la sociedad del homo videns y el consumismo, entre otras. El cuento toma como punto de partida la migración africana a las costas españolas y la transforma

en un espectáculo: los migrantes de origen africano participan en un juego de vida y muerte transmitido en directo, al tiempo que una familia planea con gran expectación el visionado de la final del programa de televisión. La emoción es doble para estos espectadores, dado que la acción y la filmación en vivo sucede en su barrio, lo que les permite participar de manera más directa ante la mirada atónita de un visitante ocasional, Fernando, extranjero proveniente de Brasil, quien no entiende lo que está sucediendo.

En el primer nodo, que defino como la implicación de los espectadores, se muestran los distintos modos en los que la familia “participa” del espectáculo: el padre, Mariano, tiene la posibilidad de disparar a los “concurstantes” que alcancen las inmediaciones de su hogar, y el hijo, Boris, se conecta de manera digital con el juego, a través de un aparato de realidad virtual que le permite experimentar las sensaciones de los jugadores.⁷ En el relato de Barceló (2008b), la madre, Vanessa Rodríguez, se encarga, mientras se lleva a cabo la cacería, de proveer y consumir cantidades ingentes de comida chatarra que acompañan el entusiasmo general, como si se tratara de la final del mundial de fútbol: “Si Mariano era grande y gordo, Vanessa era inmensa, con un algo de montaña, desde el pelo cardado rubio platino, pasando por un amplio paisaje de prados floridos hasta los anchos pies embutidos en unas pantuflas moteadas de blanco y negro como la piel de algunas vacas” (139). En el libro de Barceló, Miguez Ybarz y Farga, la viñeta que muestra esta situación pantagruélica es elocuente: una mesa que llena la mitad de la página cubierta de viandas, bolsas de frituras, galletas, refrescos, malteadas, presidida por una mujer obesa sentada en un sillón. La situación se acentúa con una imagen agrandada de las bolsas y otra de uno de los pies de Vanessa, calzado con una pantufla de felpa con forma de oso.

Con este contexto trivial, con la estética de un consumismo *kitsch*, la llegada de pateras⁸ se convierte en la primera fase de un juego, y las personas que llegan en ellas se convierten en “carne de cañón” para una alternativa grotesca:

⁷ Esta conexión es similar a la que constituye el centro de la trama en la película *Gamer* (2009), de Mark Neveldine y Brian Taylor, cuyo protagonista es un avatar vivo, en persona, de un jugador conectado en línea. Esta película se relaciona de manera estrecha con la temática de los textos de Barceló, pero no aborda aspectos como la migración o la racialización.

⁸ Este término refiere a embarcaciones pequeñas de madera, con el fondo plano y poco calado que suelen utilizar los migrantes indocumentados para cruzar el Mediterráneo en dirección a Europa, y por extensión se utiliza para designar todas las embarcaciones que son utilizadas con dicho fin.

—Pues ¿por qué lo van a hacer, hombre? Por lo que todo el mundo. Por la pasta.

—¿Les pagan por eso? ¿Como a los gladiadores romanos?

—Bueno, no exactamente. —Eché otra mirada a la tele, vio que seguían con la publicidad, se sirvió un cuenco de nata con nueces, que Fernando rechazó, y empezó a explicarle—. Durante el primer año después del Desembarco, ya te lo he dicho, viven como dios. Los alcaldes los tratan a cuerpo de rey, los entrenan, los miman, las tías se los rifan, aunque sean moros o negros, fíjate, dicen que da mucho morbo el saber que se los van a cepillar cualquier noche y que todos han matado alguna vez, viven en los mejores hoteles... [...] El ganador se lleva un piso de ochenta metros en la ciudad donde se haya celebrado la final, un contrato indefinido de trabajo de lo suyo —de albañil o carpintero o lo que sea—, la nacionalidad española, eso sí, no hereditaria, y el poder traerse a tres miembros de su familia a vivir con él. [...] lo mismo con el tiempo hacen un concurso femenino, como en las Olimpiadas. Planes hay muchos. Se dice que en otros países de Europa se están planteando comprar el programa y organizar una final europea. ¡Eso sí que sería la leche!, ¿no crees? ¡Ya sigue! (Barceló, 2008b: 153-154)

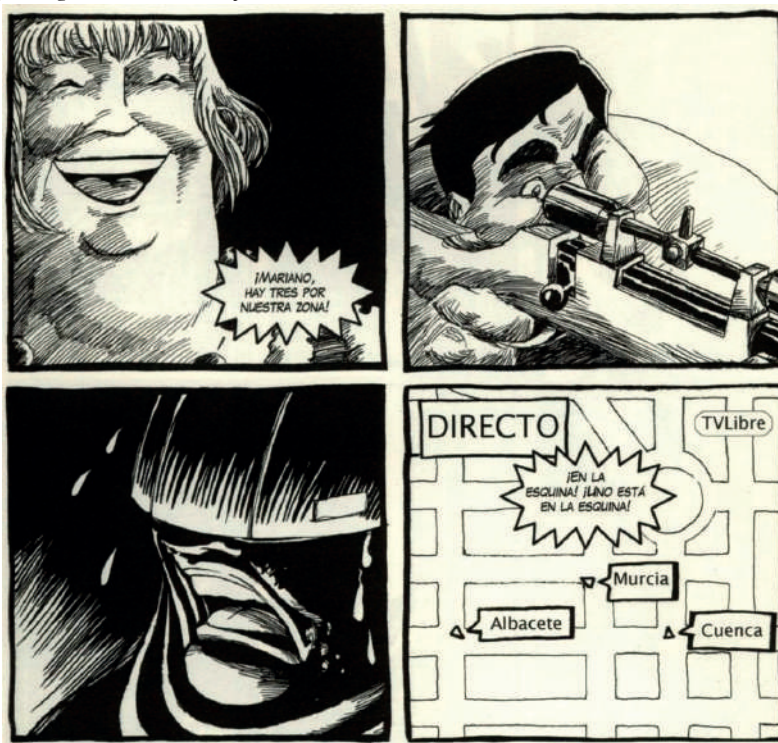
Entre otras muchas digresiones, lo que destaca de este fragmento es el modo en el que el espectáculo salvaje se justifica a sí mismo, e incluso el modo en el que se ponen en cuestión los “privilegios” que gozan los concursantes, en comparación con los ciudadanos legales e incluso las mujeres de España.

El segundo nodo que me interesa abordar se refiere a la mediación. El propio concurso se muestra mediado de distintas formas: por la pantalla de televisión, por la locución de quienes narran los acontecimientos, por los binoculares de los espectadores, por el mapa digital del GPS, por la conexión en línea entre la corteza cerebral de un concursante y un espectador, quien “se habría conectado con su candidato para vivir de primera mano la emoción de los aplausos del público y la tensión de la espera” (Barceló, 2008b: 141). El cómic aprovecha una serie de viñetas para mostrar esta situación; a diferencia de la escritura, el arte secuencial *muestra* los elementos de su relato, lo que aquí conduce a establecer una mayor incertidumbre en la lectura con respecto a lo que está por suceder. En cuanto a este nodo, vemos 1) el rostro de Vanessa, quien contempla el televisor y alienta a su esposo, que se encuentra en la

azotea; 2) a Mariano, quien sujeta un rifle y sigue la escena y al concursante a través del lente de su mira telescópica; 3) el rostro tenso y sudoroso, bajo un casco de realidad virtual, de Boris, el hijo, quien está conectado a las percepciones de uno de los perseguidos (el que es avistado por Mariano), y 4) la pantalla, con una representación del plano del barrio donde se encuentran los protagonistas, en la cual aparecen los nombres de los concursantes y su ubicación espacial (ver Figura 2). La simultaneidad de las imágenes incide en una mayor tensión narrativa, a la vez que reconoce el sentido de inmediatez de los nuevos medios digitales, nuestra implicación con sus contenidos y nuestro papel como espectadores activos. Lo que destaca de la propuesta de Barceló y por extensión de Miguez Ybarz y Farga es que se omite de manera intencional la perspectiva de los concursantes, quienes son utilizados como ratas de laboratorio en un juego que sólo denomino así porque el término expresa la trivialización y el desapego de quienes lo contemplan al interior de los textos ficcionales.

Figura 2

Secuencia que explicita distintas formas de mediación en el relato secuencial “Noche de sábado”



Fuente: Barceló et al., 2008: 75. © Editorial Edelvives.

La mediación es más compleja, dado que conocemos también las sensaciones de Fernando, el espectador extrañado y ajeno a lo que sucede por provenir de otro espacio cultural y económico, pero que no puede dejar de sentirse involucrado en los sucesos: “Se giró de nuevo hacia el cuerpo del muchacho, avergonzado por la fascinada repugnancia con la que contemplaba aquel informe montón de carne sudorosa que de vez en cuando se sacudía en espasmos transmitidos por uno de aquellos pobres diablos que morían y mataban en la noche, a unos cientos de metros de donde él se encontraba” (Barceló, 2008b: 148). Esta atracción culpable ante la imagen de Boris, conectado con los concursantes que van siendo abatidos, se relaciona de manera estrecha con las expresiones que dan pie, validan y justifican el capitalismo gore: el solaz en el dolor ajeno, provocado de manera intencional, así como la explotación de la violencia y la crueldad como espectáculo, a fin de brindar presuntas salidas a la presión social en contextos sociales marcados por la desigualdad.

Conclusiones

En la lectura de estas producciones transmediales (los textos base de Barceló y sus adaptaciones) destaco ciertos puntos en común: nodos de sentido en el contexto de la relación poscolonial entre África y Europa, entre sus habitantes y la pervivencia de desequilibrios y dependencias económicos que perpetúan relaciones basadas en la explotación. En primera instancia, la violencia trasciende la transferencia, el alquiler de cuerpos, y se torna en la explícita aplicación del capitalismo gore y la violencia que implica sobre otros seres humanos que son integrados de manera vulnerable por el sistema a cambio de salarios y condiciones de trabajo deplorables, en maquiladoras y zonas fronterizas. En el segundo caso de análisis ocurre algo similar en la cacería de migrantes, que se sitúa en el contexto de lo que hoy día, de manera sistemática, se configura en los distintos discursos xenófobos en Europa o América (incluso en México, si pensamos en las caravanas migrantes provenientes de Centroamérica). Los sujetos dejan de serlo para tornarse objetos prescindibles, pero no por ello menos amenazantes para nuestro *statu quo*. Consumir la violencia se equipara con el consumo desorbitado de alimentos, de emociones, de estímulos, de personas que son reificadas.

La aproximación a textos en distintos códigos y estructuras, pero con una temática común, permite apreciar la manera en la que cada medio abona a la expansión del sentido original. Sobre todo, pone en evidencia desde distintas perspectivas el modo en el que ciertas ficciones se relacionan con fenómenos extratextuales y, desde un sentido hiperbólico, problematizan situaciones cotidianas en este mundo multipantalla y multimedial sobresaturado. La lectura de estos y otros textos similares, configurados a partir de la escritura y extrapolados por propuestas de arte secuencial, son un modo de poner en cuestión la ideología que subyace en nuestra relación con las personas que asumimos que pertenecen a espacios, territorios y culturas que presuponemos ajenos, distintos, amenazantes y extraños, así como la pervivencia de prácticas de discriminación, sometimiento y, al cabo, trivialización de las acciones contra los sujetos, que se tornan objetos de uso común en distintas prácticas mediáticas. La lectura y la puesta en relación de productos resultado de distintas prácticas literarias (su producción, difusión, consumo) puede coadyuvar a plantear nuevas vías de comprensión de nuestras contradicciones, al menos a partir de su visibilización y el establecimiento de redes comprensivas.

Referencias bibliográficas

- ATARAMA-ROJAS, Tomás; MENACHO-GIRÓN, Natalie. (2018). “Narrativa transmedia y mundos transmediales: Una propuesta metodológica para el análisis de un ecosistema mediático, caso *Civil War*”. *Revista de Comunicación*, 17(1), 34-56. <https://doi.org/10.26441/RC17.1-2018-A2>.
- BARCELÓ, Elia. (2008a). “Mil euros por tu vida”. En Elia Barceló, *Futuros peligrosos* (pp. 65-102). Edelvives.
- BARCELÓ, Elia. (2008b). “Noche de sábado”. En Elia Barceló, *Futuros peligrosos* (pp. 131-165). Edelvives.
- BARCELÓ, Elia; FARGA, Jordi; MIGUEZ YBRAZ, Luis. (2008). *Futuros peligrosos* [novela gráfica]. Edelvives.
- BARTHES, Roland. (1968). “L’effet de réel”. *Communications*, (11), 84-89. <https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158>.

- BOOKER, M. Keith. (2001 [1999]). *Monsters, Mushroom Couds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Greenwood Publishing Group.
- CLÚA, Isabel. (2019). “Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló”. *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 5(2), 33-46.
- CUENCA POZO, Cristian. (2018). “Tres mujeres en los confines de la ciencia ficción: Angélica Gorodischer, Daína Chaviano y Elia Barceló”. En Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (Eds.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica* (pp. 41-54). Renacimiento.
- DÍEZ, Julián. (2003). “Ciencia ficción española: un análisis en perspectiva”. En Julián Díez (Ed.), *Antología de la ciencia ficción española, 1982-2002* (1a ed.) (pp. 9-29). Minotauro.
- EISNER, Will. (2006 [1985]). *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press.
- ESCHBACH, Andreas. (2004). *Eine Trillion Euro*. Lübbe.
- GÁNDARA FERNÁNDEZ, Leticia. (2016). “Análisis de los procedimientos lingüísticos en *Consecuencias naturales* de Elia Barceló”. *Anuario de Estudios Filológicos*, 39, 79-90.
- GÁNDARA FERNÁNDEZ, Leticia. (2018). “Mujeres, lenguas y ciencia ficción”. En Juan Pedro Cabanilles Gomar et al. (Eds.), *Jóvenes plumas del hispanismo: nuevos retos y enfoques de la investigación filológica* (pp. 187-204). Universidad Complutense de Madrid; Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús. (2018). “Intermedialidad.es: El ecosistema narrativo transmedial”. En Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García (Coords.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie* (pp. 205-276). Orbis Tertius.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús; PARDO GARCÍA, Pedro Javier. (2018). “Intermedialidad: modelo para armar”. En Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García (Coords.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie* (pp. 11-40). Orbis Tertius.
- HASSLER-FOREST, Dan. (2016). *Science Fiction, Fantasy and Politics: Transmedia World-building Beyond Capitalism*. Rowman & Littlefield.

- JENKINS, Henry. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Pablo Hermida Lazcano, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2006)
- LAYNE, Priscilla. (2019). “The Darkening of Europe: Afrofuturist Ambitions and Afropessimist Fears in Damir Lukacevic’s Dystopian Film *Transfer* (2010)”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 55(1), 54-75. <https://doi.org/10.3138/seminar.55.1.004>.
- LÓPEZ-PELLISA, Teresa (Ed.). (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Iberoamericana Vervuert.
- MIÉVILLE, China. (2004 [2002]). “Marxism and Fantasy: An Introduction”. En David Sandner (Ed.), *Fantastic Literature: A Critical Reader* (pp. 334-343). Greenwood.
- MUELLER, Gabriele. (2019). “Cultural ‘Transfer’ in European Science Fiction Cinema: From Elia Barceló’s *Mil euros por tu vida* to Damir Lukačević’s Film Adaptation *Transfer*”. *Comparative Literature Studies*, 56(3), 504-519. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.56.3.0504>.
- PAIK, Peter Y. (2010). *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. University of Minnesota Press.
- PARDO FERNÁNDEZ, Rodrigo. (2022). *Aquí hay dragonas: la violencia contra las otras y los otros en narrativas transmedia*. Universidad de León.
- POHL, Frederik. (1974). “We Purchased People”. En Edward L. Ferman y Barry N. Malzberg (Eds.), *Final Stage: The Ultimate Science Fiction Anthology* (pp. 1-19). Charterhouse.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (2009). *Filosofía de la praxis*. Siglo XXI.
- SANTOS, Domingo. (1981). *Futuro imperfecto*. Edhasa.
- SHECKLEY, Robert. (2014 [1958]). “The Prize of Peril”. En *Store of Infinity*. Open Road Media.
- SHIPPEY, T. A. (2014 [1979]). “The Cold War in Science Fiction, 1940-1960”. En Patrick Parrinder (Ed.), *Science Fiction: A Critical Guide* (pp. 90-109). Routledge.
- SUVIN, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.
- VALENCIA, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.



OTRAS POLIGRAFÍAS

LAS RAÍCES DE UNA VIDA Y LAS RUTAS DE UNA CARTOGRAFÍA
EN *RED DUST ROAD*, DE JACKIE KAY

THE ROOTS OF A LIFE AND THE ROUTES OF A CARTOGRAPHY IN JACKIE KAY'S *RED DUST ROAD*

Blanca Aidé HERRMANN ESTUDILLO

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: blanca_herres@comunidad.unam.mx

Resumen

Con un enfoque en el espacio narrativo, la temporalidad y la perspectiva de la narradora de *Red Dust Road: An Autobiographical Journey*, de Jackie Kay, este artículo propone una lectura cartográfica en la que el libro puede verse como una colección de mapas (o más bien un atlas) que engloba una metaforización de la búsqueda de las raíces de la narradora tanto en el Reino Unido como en África. Además, para fortalecer la lectura de esta obra como un mapa transnacional, traduzco el texto de Kay a un mapa real que muestra las rutas que sigue para conocer a sus padres biológicos y que finalmente la hacen ampliar su perspectiva identitaria. Cada hebra que constituye el atlas de vida de Kay demuestra que un mapa no es estático, sino que tiene un carácter evolutivo en el que cada hebra y cada punto geográfico se complejiza a medida que la autora obtiene más conocimiento y más información de su pasado. De esta manera, empleo el término *traducción intersemiótica* para crear un puente visual-textual en el que las minuciosas descripciones y enumeraciones en el texto, al transportarse a un plano visual, muestran las complejidades de la formación y la búsqueda de la identidad cultural y personal de una mujer cuya nacionalidad se encuentra no sólo en un plano nacional, sino que se extiende hacia lo internacional al tener raíces tanto escocesas como nigerianas.

Abstract

Considering the aspects of narrative space, temporality, and the narrator's perspective in Jackie Kay's *Red Dust Road: An Autobiographical Journey*, this article proposes a cartographical reading in which the book may be seen as a collection of maps (or rather an atlas) that encompasses a metaphorization of the author's search for her roots in both the United Kingdom and Africa. Moreover, to strengthen the reading of this work as a transnational map, I translate Kay's text into an actual map that shows the routes taken by the author to meet her biological parents and that ultimately broaden her identity. Each strand that constitutes Kay's life atlas demonstrates that a map is not static. Instead, it is evolutionary, and this happens because each strand and each geographic location gets more complex as the author acquires more knowledge and insight into her past. In this way, I use the term *intersemiotic transposition* to create a visual-textual bridge in which the detailed descriptions and enumerations in the text, when transported to a visual level, show the complexities of the formation and search for the cultural and personal identity of a woman whose nationality spans the international by having both Scottish and Nigerian roots.

Palabras clave: Cartografía en la literatura || Semiótica || Espacio en el arte || Espacio en la literatura || Diáspora africana en la literatura || Etnicidad || Autobiografías || Biografía || Literatura escocesa

Keywords: Cartography in literature || Semiotics || Space (Arts) || Space in literature || African diaspora in literature || Ethnicity || Autobiographies || Biography || Biography as a literary form || Scottish literature

*There was a moment when
my whole face changed into a map.
and the stranger on the train
located even, the name
of my village in Nigeria
in the lower part of my jaw.*

—JACKIE KAY, "PRIDE"

R*ed Dust Road: An Autobiographical Journey* (2010), de Jackie Kay, se caracteriza por la recurrencia de los temas del viaje y la memoria, tanto en su contenido como en su forma. Por un lado, esto ocurre en el nivel de la trama mediante una exploración autobiográfica de la identidad cultural híbrida de la narradora, al ser una persona nigeriana-escocesa, y su búsqueda para conocer a sus padres biológicos. Por otro lado, la acción de la travesía va más allá de las descripciones textuales debido a la importancia que la voz narrativa otorga a los espacios que visita, por lo que esta obra también puede leerse como un mapa que ahonda en lo espacial al trazar una ruta donde la subjetividad híbrida de la narradora construye y se apropia de una cartografía física internacional.

En este artículo, por tanto, exploro la posibilidad de leer esta autobiografía no solamente como un texto, sino también como una cartografía narrativa, donde un atlas subyacente al texto emplea la estructura temporal, las descripciones y enumeraciones de lugares que conforman la identidad de la narradora. Así, este texto puede traducirse a un mapa transnacional extensivo que demuestra visualmente la rutas que sigue Kay para encontrar sus raíces. Asimismo, además de explorar la naturaleza formal de este texto como una imagen, propongo traducirlo a una cartografía real, por lo que emplearé el término *traducción intersemiótica* para llevar a cabo una representación visual-textual de las memorias de Kay. A partir de ésta, demostraré que el mapa puede verse de manera global, pues Kay visita distintos lugares del mundo para trazar su genealogía, o regional, al hacer otros pequeños mapas dentro de su propia labor cartográfica global para conocer lugares específicos de un país en concreto. Como consecuencia de lo anterior, este artículo funciona también como una propuesta en la que se crea un juego con la noción de traducción, en la que podrá observarse que la ampliación de este término permitirá análisis más ricos de los textos literarios.

Red Dust Road cuenta la vida de la autora escocesa Jackie Kay. Sin embargo, estas memorias no son una autobiografía lineal que relate la vida detallada y progresiva desde

su nacimiento hasta su presente. En cambio, este relato se presenta como una narrativa fragmentada en primera persona que emplea constantes analepsis y prolepsis que autoras como Petra Tournay-Theodotou (2014) ven como una manera en la que el texto “emulates the working of memory but is also meaningful as a reflection of the work’s narrative and ideological content in that it captures the fractures and instabilities of a diasporic subjectivity” (16). Así, éste es un relato autorreflexivo centrado en la memoria como una manera en la que la narradora presenta el desarrollo de su subjetividad diaspórica. La fragmentada historia va desenvolviendo capas de su vida, por lo que, a pesar de los saltos temporales, es posible trazar una cronología de Kay, incluso antes de su nacimiento, cuando se conocen sus padres biológicos, hasta su presente en 2008.

Esta historia narra las vidas de sus padres biológicos, una mujer escocesa y un hombre nigeriano; su adopción por parte de una familia blanca escocesa cuando todavía es una bebé; los recuerdos de una niñez feliz con padres comunistas y su hermano en el Glasgow de la década de 1970 y 1980; encuentros racistas a lo largo de su vida tanto en la niñez como en sus años universitarios; y también, a partir de los años 80, la constante búsqueda tanto de su madre biológica, en archivos físicos estatales, como de su padre biológico hacia comienzos del siglo XXI, mediante incesantes búsquedas en internet y contactos personales de la autora tanto en el Reino Unido como en Nigeria. Después de contactar a sus padres, Kay viaja a Inglaterra en 1991 unas cuantas veces a ver a su madre, quien en las últimas visitas comienza a desarrollar demencia. Asimismo, en 2003 va a Nigeria, donde ve a su padre una sola vez, porque éste se niega a continuar el contacto. Sin embargo, la travesía de Kay en Nigeria continúa, por lo que ella misma decide visitar su pueblo ancestral en Ukpok in 2008, donde conoce a su medio hermano, con quien desarrolla una relación afectuosa. El libro finaliza con la autora en su casa en Mánchester, donde planta unas semillas de un árbol curativo y común en Nigeria llamado moringa, el cual había sido un obsequio de algunas nuevas amistades que conoce en ese país.

La cartografía de búsqueda del rastro de sus padres biológicos compone la parte medular del relato, pues la orientación de los eventos de la obra siempre se dirige hacia los lugares donde Kay va a visitarlos o lugares en los que posiblemente pudieron haber vivido. La fragmentación de la historia existe, pues, para demostrar la primacía de los espacios hacia donde viaja Kay para conocer a sus padres físicamente. Así, el motivo de la búsqueda cartográfica se presenta desde el principio: en el primer capítulo,

titulado “Nicon Hotel, Abuja”, situado en 2003, Kay conoce por primera y única vez a su padre en Nigeria, después de una búsqueda que le toma varios años. El capítulo subsecuente se titula simplemente “1969”, y cuenta sobre la niñez de Kay en Glasgow, donde rememora cómo se conocieron sus padres adoptivos, su militancia comunista y la adopción de Kay y su hermano Maxwell. Otro capítulo, por ejemplo, titulado “Hilton Hotel, Milton Keynes”, situado en 1991, cuenta la historia de Kay y el primer encuentro con su madre biológica en el restaurante de un hotel en la ciudad inglesa Milton Keynes, después de varios años de comunicación por correspondencia.

En este sentido se instaura la estructura de esta autobiografía, que salta de un capítulo que privilegia un espacio donde ocurre un encuentro significativo a uno de un año específico en el que la voz narrativa puede regresar al pasado para contar alguna memoria relativa a su familia en esa fecha o también saltar a otro recuerdo de su adultez en el que narra un descubrimiento sobre la pista de dónde podrían encontrarse sus padres. En sí, los eventos están vinculados a la búsqueda de las raíces de la narradora, y en los intersticios relata su desarrollo a lo largo de su vida o detalles omitidos en capítulos anteriores. Así, por ejemplo, no es sino hasta el capítulo “Mull” que la narradora comenta que “Lawrence house in suburban Bishopbrigg” (Kay, 2017: 88) era el lugar específico de Glasgow donde ella, su familia adoptiva y su hermano vivieron durante toda su infancia y adolescencia hasta irse a la universidad.

Así pues, estas memorias, aunque contadas de manera compleja debido a los saltos temporales, guardan también una posible metaforización espacial que facilita la visión gráfica de la identidad híbrida de Jackie Kay. La misma narradora comenta sobre su búsqueda como una suerte de rompecabezas: “Why do people my age, forty-odd, go off and trace their birth parents? Surely it is too late by then? [...] If we think of ourselves as puzzles, and our birth parents are part of that puzzle, do we think that finding our parents will answer the puzzle? Surely we are not so naive? The jigsaw can never, ever be completed” (Kay, 2017: 44-45). Así, aunque su vida traza una historización a manera de un rompecabezas que nunca estará completo, en el que a la imagen siempre le faltarán datos familiares escondidos o perdidos, esta presentación de datos biográficos y posicionamientos específicos espaciales también pueden traducirse a la construcción de un mapa que agrega lugares a su cartografía personal y capas a su historia y su identidad.

En este sentido, la metaforización de los espacios en *Red Dust Road* puede definirse como la visión de una identidad cultural como un atlas complejo en el que los espacios

representan personas. Por tanto, esta autobiografía crea, por medio de una serie de mapas, saltos y conexiones con diversos países, una metáfora en la que el constante movimiento físico de Jackie Kay en África y en Europa representa su crecimiento y la profundización de su identidad cultural híbrida. El atlas de *Red Dust Road* es ella misma. Mientras ella crece, el mapa también lo hace, hasta convertirse en un atlas complejo y rico. Tal como indica el poema “Pride”, citado a modo de epígrafe, puede notarse que hay una constante lucha con la polaridad entre Nigeria/Escocia. La cara de la autora es un mapa de Nigeria o uno de Escocia, pero, a medida que crece, el mapa llega a verse como uno híbrido, en el que hay un constante flujo entre ambos espacios.

Asimismo, esta metaforización del espacio se vincula con el término de identidad híbrida. En *The Location of Culture* (1994), el teórico Homi K. Bhabha habla del tercer espacio y la hibridez en términos de una superación de los binarismos en cuanto a la identidad y, en su lugar, propone (re)escribir discursos desde la liminalidad que otorga la posición marginal de los autores poscoloniales. Así, para hablar de hibridez, es necesario referirme a otro concepto que lo orbita: el “tercer espacio”. El autor lo ve como una escalera:

The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell. The temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end of it from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy. (Bhabha, 1994: 4)

El tercer espacio puede considerarse un espacio liminal en el que las identidades interactúan. No hay polaridades ni una jerarquía específica, sino la articulación de una hibridez. Es un estado perpetuo de crecimiento, cambio y diferencia. Bhabha comenta en una entrevista con Jonathan Rutherford (1990): “[F]or me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received

wisdom” (211). Este tercer espacio implica una hibridez de varias culturas, las cuales viven en una construcción constante. La hibridez habla de cómo las culturas siempre están en un proceso de alimentación y reconstrucción; nunca fueron únicas, sino que tienden a llevar a cabo una conversación con otros contextos. La narradora de *Red Dust Road*, por tanto, se encuentra en un proceso perpetuo en el que los espacios y las rutas se multiplican y se alimentan entre sí conforme crece.

Es aquí donde el término *traducción intersemiótica* puede ser de ayuda para leer este texto de otra manera, una en la que, además de una presentación lineal y consecutiva de palabras, *Red Dust Road* pueda traspasarse a una representación espacial de lugares que conforman la vida de la autora. Esto será de gran ayuda para ver su vida como un complejo mapa identitario que enumera ciudades y lugares y que crece a medida que crece la autora. Además, este mapa no sólo aumenta en términos internacionales, como cuando la autora viaja a Nigeria desde el Reino Unido, sino que también se vuelve más profundo en cuanto a lo nacional cuando la narradora rememora una gran cantidad de pueblos escoceses que habría visitado en vacaciones familiares con sus papás. Claus Clüver (1989) comenta sobre la *traducción intersemiótica*: “Interpretation and translation have to do with meaning and the transfer of meaning. [...] texts read as intersemiotic transpositions are therefore analyzed as signs permitting the construction of a meaning that is very similar to a meaning constructable from a sign in the other sign system” (83). En este sentido, al tomar el significado de traducción como una forma de trasponer significados de un sistema verbal a otro sistema semiótico —en este caso uno visual al hablar de un mapa—, es posible entender *Red Dust Road* como un mapa identitario que crea complejas redes espaciales, las cuales resulta interesante ver de manera gráfica, como lo demuestro más adelante.

Según Ana Cecilia Medina Arias y María Andrea Giovine Yáñez (2021), esta noción de traducción como transposición guarda un potencial de interpretación en la que “tiene lugar una transformación compleja en la que operan los principios de selección y combinación, vinculados también a la noción de traducibilidad. En el proceso de transposición, quien interpreta deriva ciertos elementos, ya sean formales o de fondo, y los combina para significar algo nuevo, considerando los códigos específicos de cada medio o soporte” (54). Por tal motivo, a partir de mi análisis de estas memorias como un catálogo de espacios con un alto nivel de significaciones afectivas y referenciales por parte de la voz narrativa, me permito llevar lo textual a un mapa que me

deja ilustrar con mejor claridad las redes familiares y los procesos de configuración de la narradora de esta autobiografía.

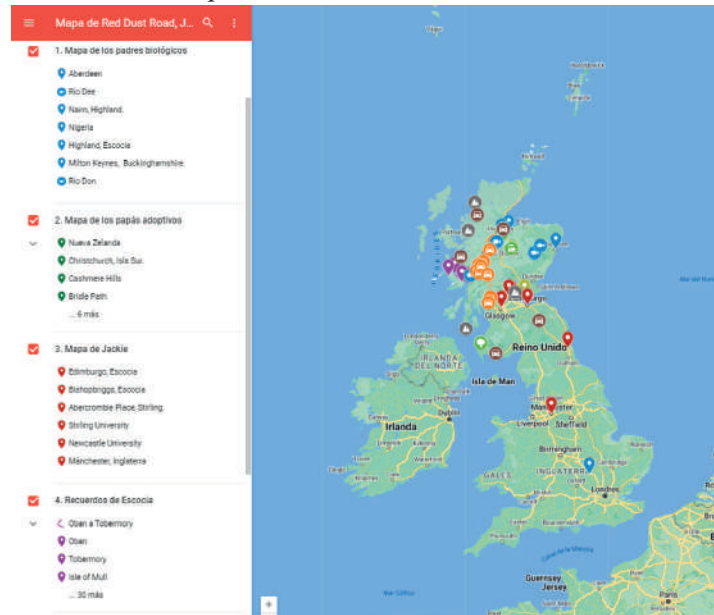
Así, como complemento a este artículo, elaboré un mapa interactivo con la herramienta gratuita My Maps, desarrollada por Google, la cual permite crear rutas mundiales que pueden trastocarse mediante capas. En este, como puede observarse en la Figura 1, pueden verse distintas capas, como “1. Mapa de los padres biológicos”, “2. Mapa de los papás adoptivos”, “3. Mapa de Jackie”, “4. Recuerdos de Escocia”, etcétera. Así, cada capa surge de cada hebra o, en este caso, de cada ruta de la historia de personajes importantes para el relato. Las dos primeras rutas, por ejemplo, trazan la vida de los padres biológicos y adoptivos, desde el lugar en el que se conocen, hasta su país o región de residencia en el presente de la narración (2008). La capa 5, “El misterio del padre biológico”, es un recuento que recorre desde el primer encuentro de Kay con su padre en Abuya hasta la búsqueda de Kay y otros personajes para lograr encontrar el pueblo ancestral en el que vive su padre y al que se niega a ir por el miedo y la vergüenza que podría causar que otras personas supieran que tuvo una hija fuera del matrimonio (véase la Figura 2).¹

Asimismo, es importante recalcar que ésta no es una labor definitiva ni estática, sino que las capas se pueden reconfigurar para mostrar otra perspectiva de un mismo personaje o de un viaje hecho en el relato. Por ejemplo, se podría crear una capa sólo de los viajes que hace la mamá adoptiva por el mundo a partir de sus colaboraciones con el partido comunista en las décadas de 1950, 1960, 1970 y 1980. Por otro lado, podría también crearse una capa del viaje de regreso de Kay desde Ukpok hasta Inglaterra, en el que logra conocer su pueblo ancestral, visitar a la familia de sus amigos nigerianos e incluso conocer a su medio hermano cerca del Estadio Nacional de Lagos tan sólo unas horas antes de tomar un vuelo de regreso al Reino Unido. Por otro lado, este mapa es evolutivo: las capas cartográficas, que, en un sentido narrativo,

¹ Además de las figuras presentes en el cuerpo de este texto, también comparto el vínculo al mapa interactivo para su consulta: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=IjN6mu7kleTOSsCoCEWbz1039pqW6nG0>. Del lado izquierdo de la página se observan distintas capas que indican pequeñas travesías, que abarcan desde el lugar donde se conocieron los padres de Jackie Kay hasta su travesía nigeriana para conocer el pueblo ancestral de su padre. Al dar clic en cada nombre de ciudad o lugar, se presenta una nota o una cita de *Red Dust Road* que ofrece información relevante sobre lo que sucedió ahí. También se puede hacer *zoom* en un país específico y dar clic en ciudades marcadas. Así, el gran mapa transnacional de la vida de la autora puede descomponerse en pequeños mapas nacionales o estatales. El conjunto de todos estos mapas conforma un ejemplo de la compleja identidad híbrida de autoras pertenecientes a diásporas.

Figura 1

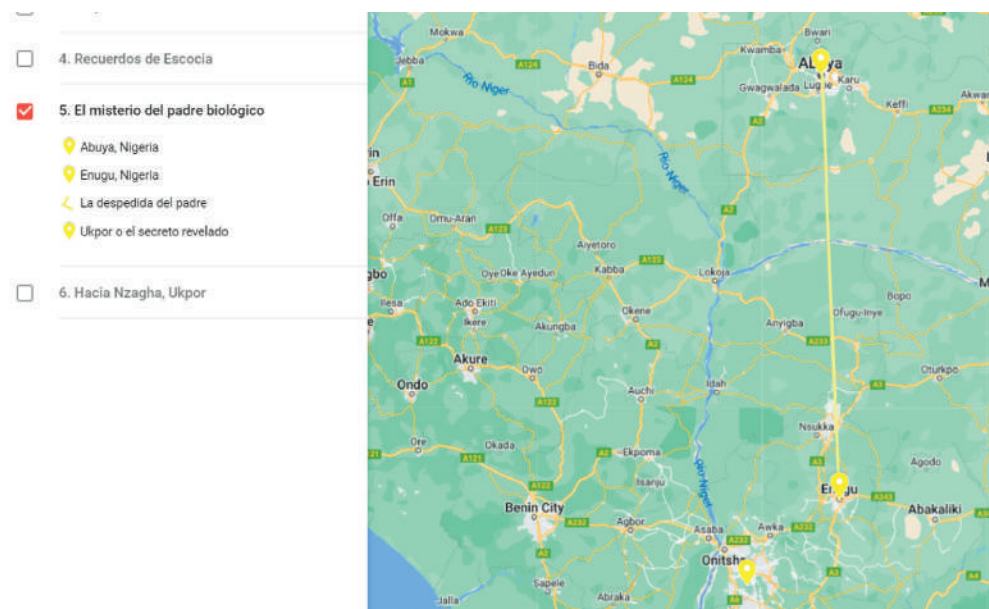
Las capas de una vida en Red Dust Road



Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

Figura 2

Capa 5 “El misterio del padre biológico”

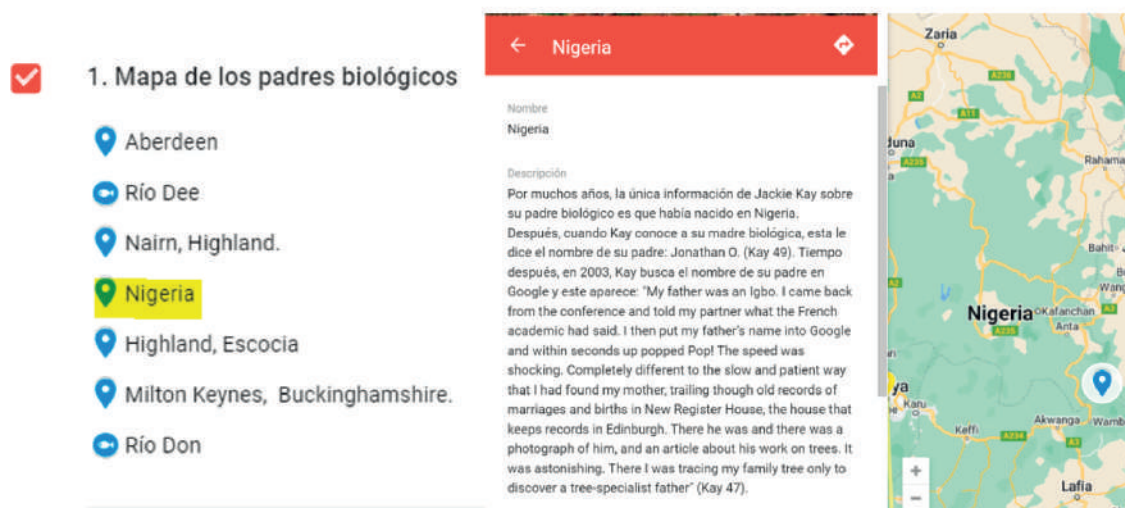


Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

también son capas de significado, pueden ir desde lo general al mostrar que el punto llamado “Nigeria” en la capa 1 se refiere a la única información que tenía Jackie sobre su padre cuando era una niña, hasta llegar a lo particular en el punto que he nombrado “Ukpor o el secreto revelado”, en la capa 5, la cual presenta la anécdota de la búsqueda en internet por parte de Kay y otros colegas para localizar esta ciudad y poder conocerla (véanse las Figuras 3 y 4).

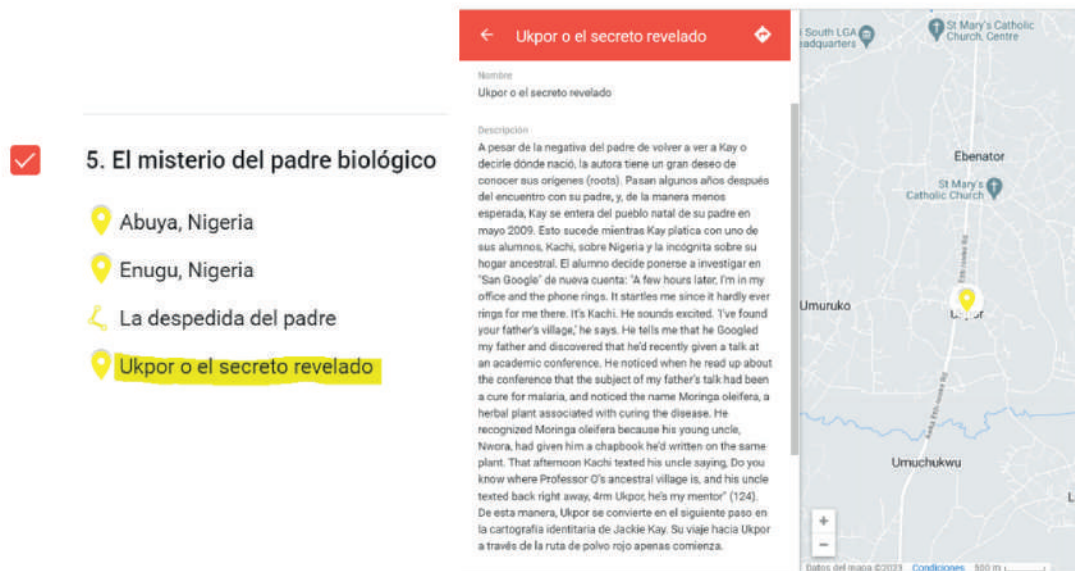
A partir de esta cartografía es posible notar el gran número de lugares visitados por la narradora para conocer a su propia familia. El mapa general es transnacional, pues abarca varios continentes que componen la vida de Kay y también sus recuentos de viajes a Nigeria o incluso otros que hicieron otras personas, como los viajes de sus padres adoptivos a Nueva Zelanda, pero que, finalmente, se relacionan con su historia y también son necesarios en la espacialización afectiva que conforma la historia de vida del personaje (véase la Figura 5). Este último país, por ejemplo, fue el lugar en el que se conocieron sus papás (Kay, 2017: 24) o también el lugar donde vive su abuela y desde donde le envía regalos (Kay, 2017: 46). El mapa también puede hacerse muy específico y más bien local, al trazar las aventuras infantiles en la Isla de Mull cuando

Figura 3
“Nigeria”



Nota: En la capa 1 se encuentra el punto llamado “Nigeria”, el cual representaba la única información que Jackie Kay tenía sobre su padre cuando era una niña. Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

Figura 4
Ukpor o el secreto revelado



Nota: Muchos años después, Kay descubre que Ukpor, localizada en Nigeria, es la ciudad natal de su padre. Así, se lleva a cabo una transformación cartográfica donde la información general de la niñez llega a lo particular en la adultez. *Fuente:* Elaboración propia con la herramienta My Maps.

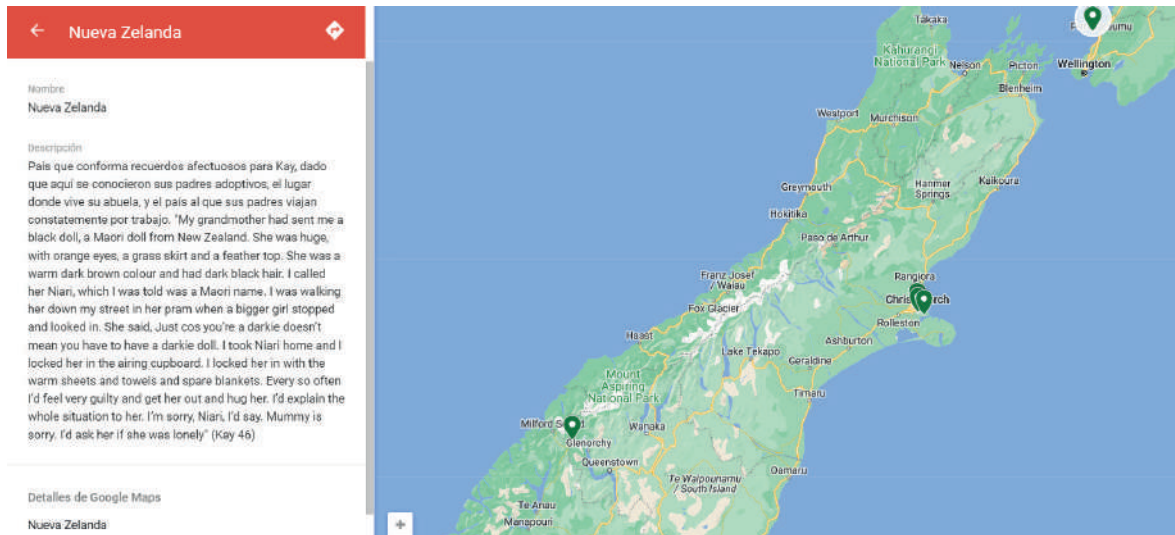
era pequeña (véase la Figura 6). Cada capa de este mapa, pues, marcada con un color o símbolo distintivo para facilitar la observación de las rutas que toma la narrativa, representa el paso del tiempo, el conocimiento acumulativo y formativo de la Jackie Kay adulta, la memoria como proceso de configuración de la historia personal, y también las complejas redes de una identidad diaspórica que se desborda por todo el mundo.

En la misma línea, debo puntualizar otras ideas relevantes acerca de los mapas y su importancia como una traducción del texto de Kay desde un punto de vista ideológico. John Brian Harley (2006) comenta sobre los mapas:

Lejos de fungir como una simple imagen de la naturaleza que puede ser verdadera o falsa, los mapas redescubren el mundo, al igual que cualquier otro documento, en términos de relaciones y prácticas de poder, preferencias y prioridades culturales. Lo que leemos en un mapa está tan relacionado con un mundo social invisible y con la ideología como con los fenómenos vistos y

Figura 5

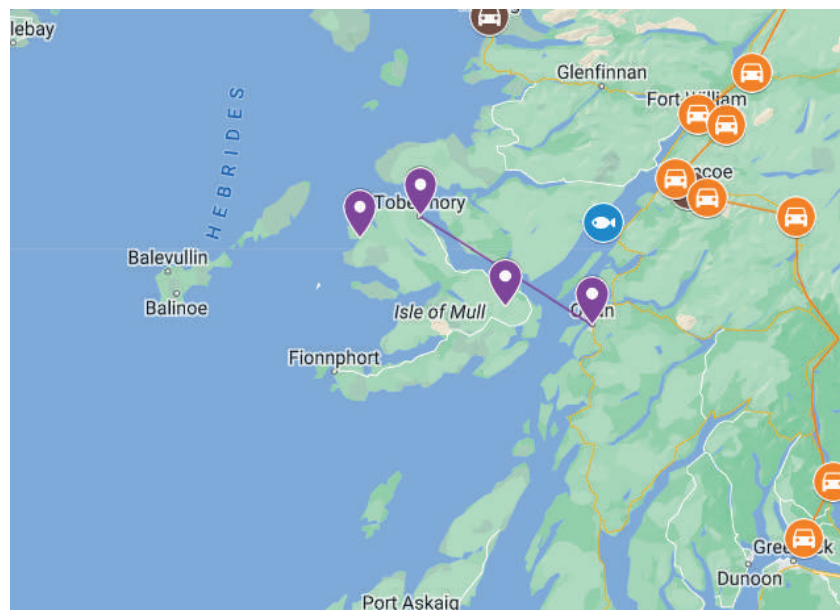
Mapa de Nueva Zelanda que muestra la espacialización de los lazos afectivos de Jackie Kay más allá de Escocia y Nigeria



Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

Figura 6

Capa de la Isla de Mull



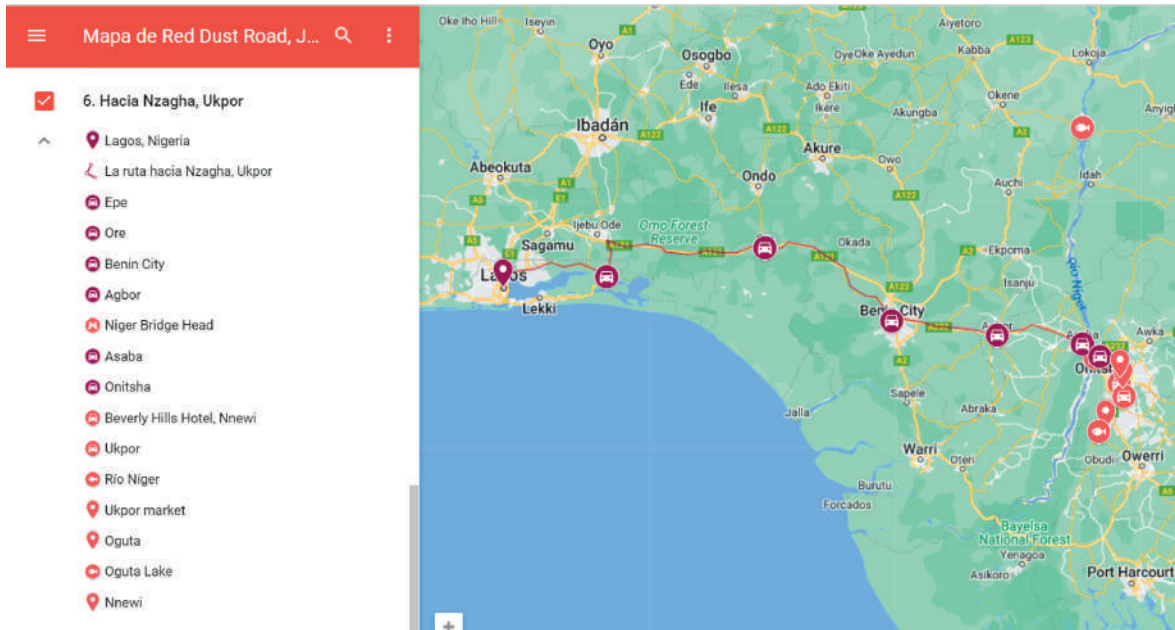
Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

medidos en el paisaje. Los mapas siempre muestran más que la suma inalterada de un conjunto de técnicas. (61)

En este sentido, este mapa narrativo resulta una (re)escritura de un mundo en el que no sólo Kay pertenece a un solo país de manera biológica (o Escocia o Nigeria), sino que también establece lazos afectivos con otros lugares que configuran su historia familiar. Los *espacios* señalados en su mapa de vida se convierten en *lugares*, como indica Francesca Fiorani (2005): “Like space, place is one of the conditions of our being in the world but, unlike space, it maintains some element of corporeality and refers to an individual locale represented with its unique characteristics” (5). En este sentido, los espacios, al plantearlos desde la subjetividad de la voz narradora, se convierten en lugares de significación afectiva y formativa. Por ejemplo, se encuentran los constantes recuerdos de una Nueva Zelanda que la narradora nunca visitó, pero que representa una parte de su historia familiar: “I like nothing better than sitting round the table going over past holidays. Or they tell me over and over about their days in New Zealand [...] I love hearing these stories, partly because they are familiar to me, and partly because I love the way they tell them in tandem” (Kay, 2017: 89). Otros lugares son visitados por ella de manera física y los vuelve también una parte formativa, como el *roadtrip* que Jackie decide hacer en Nigeria años después de conocer a su padre y de que él le niegue volver a verla (véase la Figura 7, que ilustra la capa 6, “Hacia Nzagha, Ukpör”). A pesar de esta negativa, Jackie decide pisar el espacio y volverlo un lugar propio: “I’m all ready and keyed up for the big journey to Nzagha, Ukpör, to find my ancestral village in Anambra State. Everyone I’ve talked to, except Chimamanda and Kachi, has been perplexed at my desire to travel by car to Ukpör and not fly to Enugu” (Kay, 2017: 146). De esta manera, el viaje en automóvil se establece como un rito de paso autoimpuesto en el que Kay puede recorrer por sí misma una serie de lugares como Lagos, Epe, Ore, Benin, Agbor, Asaba, Onitsha, Ukpör (Kay, 2017: 130), los cuales son enumerados y leídos en el formato de texto con facilidad. No obstante, tanto en el mapa como en las páginas siguientes de la narración, estos lugares resultan llenos de dificultades, como carreteras cerradas, revisiones policiales y neumáticos pinchados, pero, finalmente, aunque en principio parecen negativos, contribuyen a enriquecer el afecto de Kay por el país debido a la grata bienvenida que le dan tanto sus amigos nigerianos como su medio hermano.

Figura 7

El roadtrip hacia las raíces de Jackie Kay



Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

En este mismo tenor, Luz Aurora Pimentel (2021) emplea al término *cartografía narrativa* para analizar la espacialidad en *Ulysses*, de James Joyce, y su carácter paratextual al estar estructurado como un intrincado mapa que, leído visualmente, representaría la ciudad de Dublín. La autora comenta sobre este tema:

there is another dimension of meaning in *Ulysses*: a cartographical dimension, planted by the text, but actualized only by the reader. This is what I have called narrative cartography, a dimension of meaning that is, strictly, paratextual: that is to say, the virtual map is not the text or in the text, yet the figures drawn by dint of the incessant naming of streets, monuments, etc., create a dimension of meaning that, although not in the text, complements and enriches it. (Pimentel, 2021: 24)

En este sentido, aunque en *Red Dust Road* no haya una descripción total de calles o monumentos de una ciudad o un pueblo en específico, lo que hace es una enumeración

de éstos tanto en Escocia como en Nigeria. De esta manera, se crea un *inventario* descriptivo, para retomar otro término de Pimentel (2001: 72), cuya función es la de establecer un sistema en el que todas las partes que lo constituyen conforman un todo significativo. En este sentido, el mapa de Kay refleja una unión a partir de hebras, capas o partes de un todo que colaboran para conformar su genealogía. Así, podemos notar la Figura 8, que muestra la capa 4, “Recuerdos de Escocia” (centrada en el capítulo del libro “Mull”), en la que no se narra un viaje como tal, sino que se hace una enumeración de lugares visitados en la niñez en viajes por carretera como Torridon, Avielochan, Inverness, Ballantrae, Aviemore y muchos otros. Aunque no están descritos en detalle en términos físicos, estos lugares sí están atados a un recuerdo familiar o una canción tradicional escocesa. De esta manera, como comenta Tournay-Theodotou (2014):

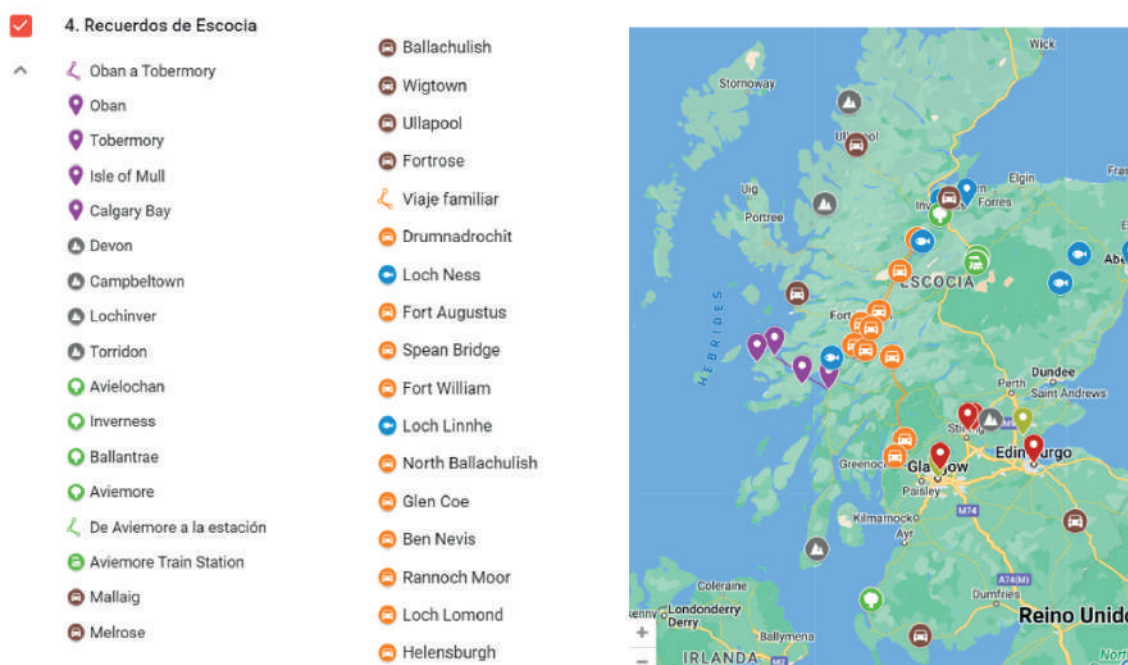
Kay’s memoir is not only about depicting her journey to Africa and discovering her African side; she also dedicates large portions of loving descriptions to growing up with her adoptive family and to meeting her Scottish birth mother and her side of the family. The memoir thus strives to establish a symmetry between the two sides of the writer’s cultural/familial and cultural/biological background by portraying her affiliation and alliance to both. (15)

Por tanto, las recurrentes enumeraciones dibujan un mapa que no sólo es físico, sino que también conforma una metáfora de la complejidad de la conformación de una subjetividad diaspórica, por lo que el catálogo de lugares mencionados por la narradora, tanto en Escocia como en Nigeria, funciona también como una integración de los espacios que pisa para convertirlos en lugares que ayudan a potenciar su biografía y a construir su propia identidad híbrida.

Así pues, este nombramiento de lugares a partir de un yo desmonta la idea de dislocación en la que siempre era “leída” de manera racista como extranjera y se le imponían lugares de nacimiento unívoco: “Where are you from, people have asked all my life. I used to just say Glasgow. Then they’d say and where are your parents from? And I used to say Glasgow and Fife, which was the truth, but not the one they were looking for. Sometimes I’d say, I’m adopted, my original father was from Nigeria, and they’d nod, with a kind of a ‘That explains it’ look on their face” (Kay, 2017: 139). De

Figura 8

Inventario de ciudades escocesas que conforman la complejidad de la subjetividad de Kay



Fuente: Elaboración propia con la herramienta My Maps.

esta manera, la lectura que se hace de ella es como si fuera una extranjera debido a su color de piel, como si perteneciera a un lugar remoto en África, tal como se lo enseñan en la escuela: “What did we learn about Africa in school? Not a lot [...] my classmates would look at me whenever Africa was mentioned (hardly ever individual countries, just a whole mass as if it was one country)” (Kay, 2017: 40). De esta manera, resulta atractivo no sólo leer este texto como una cartografía narrativa en la que se desmonta la idea de una identidad unívoca y racista en la que la narradora es simplemente leída como extranjera o africana por su color de piel. También las constantes idas y vueltas entre pasado y presente corresponden a una desarticulación que hace la narradora al adentrarse en Nigeria en una detallada excursión para conocer Ukpore o sus recuerdos de los pueblos escoceses de la niñez. Así, la cartografía total no es aquélla en la que Kay viaja a otro continente para conocer el lado nigeriano de su identidad, sino que también hace un viaje al interior de su propio país para confirmar su identidad escocesa.

En este sentido, y con un énfasis en la cita de Clüver de páginas anteriores en la que la transposición de significado de un medio a otro funciona como una interpretación, entonces las capas de My Maps interpretan las vivencias autobiográficas de Kay. Son una traducción que busca dar énfasis a un tema específico, a saber: la búsqueda y la construcción de redes familiares multirraciales que resignifican la idea de la vida de una persona más allá de lo recto, lo unívoco y lo objetivo al ofrecer una mirada a una vida que se reconstruye y que necesita visitar un pasado intrincado para poder caminar en un presente más claro. Harley (2006: 73) comenta en otro pasaje que el mapa es un cúmulo de significados en el que se lleva a cabo una exploración de un orden social; el mapa no sólo busca recrear una realidad topográfica, sino que también lleva a cabo una interpretación. En este sentido, la autobiografía y el atlas derivado de ésta funcionan como un ejercicio de poder en el que se explora una serie de órdenes sociales para ofrecer una perspectiva que desmonta la hegemonía de la nacionalidad como singular e inamovible, para plantear una visión de hibridez que siempre está en proceso de construcción.

De esta manera, los temas del viaje, la labor cartográfica y el camino se encuentran incluso en el título mismo de *Red Dust Road*: la imagen del camino de polvo rojo se desarrolla desde la idealización infantil que lleva a Kay adulta a buscar a su padre en Nigeria. No obstante, es a través de esta misma búsqueda a lo largo de los años que Kay desmontará su propio proceso de idealización de su lado nigeriano como equivalente de una elección de una identidad unívoca. En este sentido, retomo el binomio de raíces y rutas (*roots y routes*) desarrollado por Paul Gilroy (1993): “Modern black political culture has always been more interested in the relationship of identity to roots and rootedness than in seeing identity as a process of movement and mediation that is more appropriately approached via the homonym routes” (19). Así pues, Kay ve su identidad como unidireccional durante su niñez, a partir de su descubrimiento de que es adoptada y de los comentarios racistas en la escuela que la hacen sentirse alienada. Recurre a su idealización infantil para encontrar una posible raíz de procedencia. Se ve como una princesa africana que observa “plots of [her] land in the African landscape of [her] imagination. It was flat land, not like the Highlands of Scotland. The earth was dark and rich. There was a red-dust road” (Kay, 2017: 41). Esta imagen del camino se repite constantemente, incluso en su adultez, cuando decide conocer Nigeria; sin embargo, es importante notar que ese camino único intenta huir del lado escocés al no sentirse identificada. Incluso, en un punto de la narración durante un

viaje a Nigeria, Kay piensa en qué habría pasado si hubiera nacido en ese país: “I think of ‘The Road Not Taken’. I say the poem off by heart silently to myself. Two roads diverged in a yellow wood, / And sorry I could not travel both” (Kay, 2017: 219).

Así, Kay se encuentra entre dos caminos: el de ser escocesa o el de ser nigeriana, pero no puede encontrar una confluencia de raíces; lo que ella busca es una raíz definitiva. Sin embargo, entre más se adentra en el país africano, más se da cuenta de que las dos raíces la conforman y que el lugar de la dislocación entre un país y otro más bien implica una confluencia de movimientos y rutas posibles que la ayudarán a conformar una identidad híbrida. Tal es el caso cuando entra a un mercado en Nigeria y las personas comienzan a rodearla y gritarle *Oyibo* (persona blanca en *pidgin*). La narradora comenta: “I spent some of my childhood wishing I was white like the other kids and feeling like I stuck out in Scotland like a sore thumb; and now, in Nigeria, I’m wishing I was black, and feeling like I stick out like a sore thumb. It’s the first time in my life that I’ve properly understood what it means being mixed race” (Kay, 2017: 154). De esta manera, las capas de su identidad comienzan a conformarse. Mediante este proceso de un trazo de rutas, Kay no sólo se ve como si tuviera “un mapa de Nigeria en su cara”, como describe en “Pride” (Kay, 1998), sino como una conjunción de rutas cartográficas en las que subyacen raíces laberínticas.

Más que encontrarse en un estado de dislocación, la narradora encuentra en la conjunción de rutas un tercer espacio desde el cual se conformará una identidad híbrida. Así, sobre el tema de la aprehensión de esta identidad como parte del proceso de crecimiento de la narradora, Miasol Eguíbar Holgado (2018) comenta: “Faced with the predicament of more unwanted ambiguous readings of her body, it seems Kay gravitates toward an identity that combines both her Scottish and her African heritages, even establishing connections and parallels” (177). En este sentido, en lugar de elegir un lado y descartar el otro, la protagonista aprende a ver raíces plurales e interconectadas. Por ejemplo, hacia el final de su viaje en auto por el sur de Nigeria, Kay (2017) pasa sobre el Río Níger y comenta: “The boat takes us out to the place where Lake Oguta meets the Urashi River, and I can see the different colours of the waters, the natural confluence, brown and blue, and how they don’t mix, like two silent sides of a family feud, like the Dee and the Don” (102). De tal manera, la narradora comienza a verse como una confluencia de rutas que fluyen como un río a partir del paralelismo con el lago Oguta y

el río Urashi con los ríos Dee y Don, los cuales se encuentran en Aberdeen, la ciudad escocesa donde sus padres biológicos se conocieron cuando eran jóvenes.

En conclusión, *Red Dust Road* puede llevarse más allá del plano literario gracias a una traducción intersemiótica del texto hacia una representación de un mapa que puede transmitir, mediante su representación visual, una lectura de esta autobiografía como una cartografía del desarrollo identitario de la narradora. Como comenta Harley (2006), “Los mapas son textos en el mismo sentido en que lo son otros sistemas de signos no verbales como los cuadros, las impresiones, el teatro, el cine, la televisión y la música. Los mapas también comparten muchos intereses comunes con el estudio del libro al exhibir su función textual en el mundo” (62). En este sentido, podemos aplicar la noción de “texto” tanto a las memorias escritas como a las representaciones visuales en forma de atlas en las que podemos llegar a lecturas similares que se apoyen entre ellas. Por un lado, el relato se caracteriza por su estructura fragmentada debido a las analepsis y prolepsis. Jackie Kay comenta en una entrevista con Maggie Gee (2010): “the key to writing memoir, if there is such a thing, is all in the structure, and I wanted the structure to echo the complexity of the experience, so there seemed no point in going for a chronological linear structure” (19). Así, la estructura demuestra la complejidad de la conformación de una historia de vida, la cual se construye y se reconstruye de manera constante a través de la recuperación de memorias y la asimilación de nuevas experiencias. Por otro lado, la presentación visual de un mapa como representación de esa complejidad demuestra profundas y diversas redes espaciales que enumeran largas listas de lugares específicos que tendrán la forma de redes coloridas que, finalmente, simbolizarán las interconexiones en las raíces que conforman la historia de una vida diaspórica. En este sentido, *Red Dust Road* emplea los espacios geográficos como una metáfora del proceso de madurez de las subjetividades diaspóricas y de la conformación de una identidad híbrida. Mientras crece, la narradora se ve a sí misma como un mapa difuso en el que no sabe dónde colocarse: si en África o en Europa. Sin embargo, a lo largo de los años, comprende que un mapa singular, una sola ruta y una sola raíz son imposibles, por lo que tendrá que haber una confluencia de rutas y raíces plurales para conformar un atlas identitario híbrido.

Referencias bibliográficas

- BHABHA, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- CLÜVER, Claus. (1989). “On Intersemiotic Transposition”. *Poetics Today*, 10(1), 55-90. <https://doi.org/10.2307/1772555>.
- EGUÍBAR HOLGADO, Miasol. (2018). “Reading the Body Racial in Black Canadian/Black Scottish Nonfiction: Dorothy Mills Proctor and Jackie Kay”. *African American Review*, 51(3), 167-179. <https://doi.org/10.1353/afa.2018.0030>.
- FIORANI, Francesca. (2005). *The Marvel of Maps: Art, Cartography and Politics in Renaissance Italy*. Yale University Press.
- GEE, Maggie. (2010). “‘Stories and Survival’: An Interview with Jackie Kay”. *Wasafiri*, 25(4), 19-22. <https://doi.org/10.1080/02690055.2010.510366>.
- GILROY, Paul. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso.
- HARLEY, John Brian. (2006). “Textos y contextos en la interpretación de los primeros mapas”. En Paul Lexton (Comp.), *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía* (pp. 59-77). Fondo de Cultura Económica.
- KAY, Jackie. (1998). “Pride”. En Jackie Kay, *Off Colour* (p. 62). Bloodaxe.
- KAY, Jackie. (2017 [2010]). *Red Dust Road*. Picador.
- MEDINA ARIAS, Ana Cecilia; GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2021). “Traducción intersemiótica e intermedial”. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. Siglo XXI.
- PIMENTEL, Luz Aurora. (2021). “Musical Cartography. The Narrative Structure of ‘Sirens’”. En Aurora Piñeiro Carballeda (Coord.), *Rewriting Traditions: Contemporary Irish Fiction* (pp. 23-44). Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUTHERFORD, Jonathan. (1990). “The Third Space: Interview with Homi Bhabha”. En Jonathan Rutherford (Ed.), *Identity: Community, Culture, Difference* (pp. 207-221). Lawrence & Wishart.
- TOURNAY-THEODOTOU, Petra. (2014). “Some Connection with the Place: Jackie Kay’s *Red Dust Road*”. *Wasafiri*, 29(1), 15-20. <https://doi.org/10.1080/02690055.2014.861254>.

TRADUCCIÓN MATERIAL Y TRADUCCIÓN MEDIAL: DOS PROCESOS FUNDAMENTALES
EN LA PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN DEL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO

MATERIAL TRANSLATION AND MEDIAL TRANSLATION: TWO FUNDAMENTAL PROCESSES IN THE
PRODUCTION AND CIRCULATION OF MODERN AND CONTEMPORARY ART

María Andrea GIOVINE YÁÑEZ

Instituto de Investigaciones Bibliográficas

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: andreagy@unam.mx

Resumen

El concepto de traducción se encuentra en el corazón de la concepción, producción y circulación del arte. El arte en sí mismo es un proceso de traducción de la experiencia vital. En la raíz de la noción de representación está la noción de traducción intersemiótica, pues para concretar en términos materiales específicos una idea o imagen mental que tiene un referente en la realidad es necesario trasladar elementos de un sistema de signos a otro. La noción de mimesis en cuanto copia de la realidad también guarda una estrecha relación con el concepto de traducción, sobre todo cuando se piensa en un cierto modo de concebir la traducción desde el ideal de fidelidad a un texto original. El arte moderno y contemporáneo, profundamente híbridos e intermediales, han hecho de la noción misma de traducción uno de sus ejes conceptuales y uno de sus procesos de producción medulares. Muchas obras implican reflexiones y apuestas conceptuales y materiales en torno a la traducción misma: de un lenguaje a otro, de lo analógico a lo digital, de la presencia a la virtualidad, de una materialidad a otra, de un contexto medial a otro. El presente texto tiene el objetivo de plantear los conceptos de *traducción medial* y *traducción material* y mostrar algunos ejemplos específicos de estos dos procesos fundamentales tanto en la producción como en la circulación del arte moderno y contemporáneo. Me ocuparé de la traducción material

Abstract

The concept of translation is at the core of the conception, production, and circulation of art. Art itself is a translation process in relation to life experience. At the root of the idea of representation is the idea of intersemiotic translation. In other words, for settling on in specific material terms an idea or a mental image that has a referent in reality, it is necessary to translate elements from one sign system into another. The idea of mimesis as a copy of reality is also strongly connected to the concept of translation, especially when we consider a certain way of conceiving translation from the ideal of fidelity to an original text. Modern and contemporary art, deeply hybrid and intermedial, have made the concept of translation itself one of their conceptual axes and one of their main production processes. Many pieces imply reflections and conceptual and material stakes around translation itself: from one language into another, from the analogic to the digital, from presence to virtuality, from one materiality to another, from one medial context to another. This paper seeks to propose the concepts of *medial translation* and *material translation* and to show some specific examples of these two fundamental processes in the production and circulation of modern and contemporary art. I will reflect on material and medial translation at its procedural phase, as a process of

y medial en su faceta procedimental, en cuanto proceso de producción conceptual y material del arte, y en su faceta de reproductibilidad, como parte esencial en las dinámicas de circulación de las obras en reproducciones impresas y digitales.

conceptual and material production of art, and at its phase of reproduction, as an essential part in the circulation dynamics of the works through printed and digital reproductions.

Palabras clave: *Traducción audiovisual* || *Traducción e interpretación* || *Traducción e interpretación en el arte* || *Arte moderno* || *Intermedialidad* || *Semiótica* || *Arte multimedia* || *Medios de comunicación masiva*

Keywords: *Audio-visual translation* || *Translating and interpreting* || *Translating and interpreting in art* || *Art, Modern* || *Intermediality* || *Semiotics* || *Multimedia (Art)* || *Mass media*

A lo largo de la historia,¹ las obras de arte han ocupado diversos soportes, se han revestido de múltiples materialidades y con ello han adquirido interpretaciones y lecturas a partir de los contextos en los que se encuentran, tanto originalmente como en sus múltiples reproducciones. Hace siglos, las obras se experimentaban en estrecha relación con el contexto espacial y temporal en el que se encontraban —una pared, un monumento, una iglesia, un edificio público; una representación teatral, dancística o musical en un aquí y ahora específicos—. Sin embargo, a partir del desarrollo de diversos medios de reproducción a lo largo del tiempo —desde el grabado y la litografía hasta la hiperreproductibilidad contemporánea que ofrecen las plataformas digitales—, las obras salieron de sus contextos originales y viajaron a otras latitudes, adquiriendo así nuevas interpretaciones y tejiendo redes de reciprocidad estética e ideológica. Si el arte es capaz de viajar y llegar a diversos espectadores es, en buena medida, gracias a la traducción² material y medial.

- 1 Por razones de extensión no me es posible detenerme en los diversos hitos y cambios de paradigma en la historia de la evolución de los medios y soportes artísticos. La historia del arte puede contarse desde la evolución y confluencia de sus materiales y la relación que éstos guardan con la esfera de la circulación y la interacción con las obras. A partir del llamado “giro material” han surgido aproximaciones que proponen centrar nuestra atención en el carácter material del arte (no desde una perspectiva objetual sino cultural) y en las problemáticas que surgen de la especificidad de sus soportes, tales como *Cube of Wood. Material Literacy for Art History* (2016), de Ann-Sophie Lehmann, y el imprescindible *Oxford Handbook of Material Culture Studies* (2010), editado por Dan Hicks y Mary C. Beadury.
- 2 En el lenguaje de la historia, la teoría y la filosofía del arte, así como en el de la praxis artística, solemos encontrar habitualmente el término *traducción*, junto con muchos otros que guardan relación semántica con éste: *trasposición*, *traslación*, *transformación*, *traslado*, *transferencia*, *desplazamiento*. Esta multiplicidad de términos semejantes, cuasi

Con *traducción material* me refiero al proceso mediante el cual una obra pasa de una materialidad a otra. La transformación de las condiciones materiales conlleva una transformación en la interpretación y redes de significación de la obra. Con *traducción medial* me refiero al proceso mediante el cual una obra pasa de un contexto medial a otro con lo que adquiere las dinámicas y agencias de cada medio y con ello se resemantiza y en ocasiones cambia de función. Cabe mencionar que en muchos casos ambos tipos de traducción aparecen juntos. Decido no usar el término *transmedialidad* porque, aunque en rigor alude a un tránsito medial, desde que se acuñó, se ha usado prioritariamente para obras del siglo xx y xxi, en especial que involucran la digitalidad, cuyos tránsitos tienen lugar entre múltiples plataformas. Distingo estos términos de *traducción intersemiótica*,³ un concepto del que no me ocuparé a profundidad en el presente texto, pero que también es clave para comprender las múltiples dinámicas de colaboración entre lenguajes (texto, imagen, sonido, performatividad) que se han dado en el arte desde sus inicios y cuyas relaciones se han potenciado desde las vanguardias históricas hasta el día de hoy. Por mencionar sólo un ejemplo, los títulos de las obras son la traducción al lenguaje verbal de una dinámica visual, sonora, fílmica, multimedial.⁴

La reproductibilidad⁵ hizo posible la masificación y democratización de las obras de arte a través de una circulación muy intensa. El precio que tienen que pagar no es menor; es el de la desmaterialización y rematerialización, el de la pérdida o transmutación de algunas de sus características materiales originales. La ganancia es la accesibilidad y la posibilidad de viajar largas distancias y llegar a muchos ojos. Gracias a la circulación del arte en impresos, videos, cintas sonoras y cinematográficas y plataformas digitales, se ha ampliado el régimen escópico de incontables lectoespectadores. Pensemos, por ejemplo, que muchos de nosotros sólo hemos visto ciertas obras o monumentos en una reproducción impresa o digital. Quizá se trate de la Muralla China,

sinónimos, pero con ligeros matices distintos, intenta acotar fenómenos múltiples de adecuación y cambio de las formas, medios y materialidades artísticas que tienen lugar en distintos procesos de creación y de circulación del arte. Para ser operativos, estos fenómenos traslativos con diversas adaptaciones procedimentales en el contexto artístico y los términos que se emplean para aludir a ellos deben reflexionarse y articularse con base en su carácter situacional.

³ Si se desea abundar sobre el término *traducción intersemiótica*, véase Medina Arias y Giovine Yáñez (2021).

⁴ Abordé con profundidad este tema en Giovine Yáñez (2020).

⁵ Aunque el espectro y extensión del presente texto no alcanzan a ocuparse de todo lo expuesto por Walter Benjamin (2003) y John Berger (2016), en la reflexión contemporánea sobre reproductibilidad, resulta fundamental la llegada de la digitalidad y de nuevas tecnologías y espacios de la reproductibilidad electrónica y digital.

el Taj Majal, las pinturas murales de Pakal, el cuadro negro de Malévich, un paisaje etéreo de Turner o la representación de la libertad guiando al pueblo de Delacroix. En buena medida nuestra historia personal del arte es una historia construida desde la reproductibilidad de imágenes traducidas material y medialmente.

A comienzos del siglo XXI, Jay David Bolter y Richard Grusin (2000) propusieron el término *remediación*, que busca explicar cómo se transfieren los contenidos de un soporte a otro. En 1997, Paul Levinson fue el primero en usar el concepto de remediación en el ámbito de los estudios de medios. Para él, la remediación es la evolución que ofrece un nuevo medio con respecto a los medios precedentes cuyos límites sobrepasa. Por ejemplo, la escritura supuso una mayor posibilidad de permanencia del discurso que el medio anterior, el discurso oral. Para Bolter y Grusin la remediación sería la lógica formal a través de la cual los nuevos medios reamoldan (*refashion*) los medios anteriores. Este término es importante porque en muchos casos la traducción medial implica una remediación.

A finales de los años noventa, Michel Espagne (2013) propusieron un concepto a través del cual explicar los procesos de interacción entre distintos espacios y sistemas culturales tomando en cuenta el proceso mismo de la transmisión de textos, discursos, medios y prácticas culturales. Para Espagne, todo tránsito de un objeto cultural de un contexto a otro genera como consecuencia una transformación de su sentido, una dinámica de resemantización y refuncionalización que sólo es posible reconocer plenamente si se tienen en cuenta los vectores históricos de dicho tránsito. Transferir no significa transportar, sino más bien metamorfosear. Para Espagne, la transferencia cultural implica no nada más un traslado sino un cambio en el que el texto, la imagen, el medio o el objeto cultural que se traslada y transfiere se emancipa del modelo original, pero conserva la misma legitimidad de éste. Me interesa subrayar esta última idea. En la transferencia cultural lo que se transfiere se resemantiza, pero no se considera subsidiario de su modelo original. Más adelante, Espagne señala que, cuando se aborda una transferencia entre dos espacios culturales, no podemos, de ninguna manera, considerar cada uno como homogéneo pues cada uno en sí mismo es resultado de desplazamientos anteriores; cada uno tiene una historia hecha de hibridaciones sucesivas. Para Espagne, el texto, imagen, medio, objeto cultural que viaja y realiza el proceso de transferencia cultural es a su vez producto de desplazamientos previos y resultado de muchos otros viajes, tránsitos e hibridaciones. En el caso de la imagen, una obra que existe en

una materialidad determinada es resultado de una serie de dinámicas culturales que la produjeron, contextualizaron y cargaron de significación. En el proceso de transferencia cultural, al viajar a otra materialidad, otro medio, otro espacio cultural, la obra se vuelve a contextualizar y a cargar de nuevas redes de significación.⁶

En el momento de pasar de una materialidad a otra, a menudo las obras pasan también por un proceso de traducción medial en el que adquieren las características del medio⁷ en cuestión. En el libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, el teórico español José Luis Brea (2002) plantea que

Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media —un dispositivo específico de distribución social del conocimiento— de lo que es “soporte” —la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soporte —como lo es el papel en el que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un media (está hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico, o electrónico o hablado o como se quiera). (6)

Cada medio tiene sus propias dinámicas, agencias e interlocuciones. Por ejemplo, el medio gráfico de los impresos tiene una naturaleza específica y una serie de canales de circulación determinados y se distingue del medio plástico y de los canales exhibitivos de las exposiciones. En el contexto medial de los impresos, hay diferencias entre el medio de los libros —sus tiempos, agencias y circuitos— y el medio de la prensa, dentro del cual también hay diferencias entre los periódicos y las revistas, por ejemplo. Cuando las obras circulan en los distintos medios antes mencionados, se suscriben a la lógica del medio en cuestión y eso determina cómo nos relacionamos con esas imágenes que, en gran medida, adquieren o acotan sus funciones e interpretaciones a partir del medio.

⁶ Para pensar en el estatuto contemporáneo de la “imagen” y en su relación con la textualidad, son imprescindibles los trabajos de W.J.T. Mitchell. Véase Mitchell (1986) y (2009).

⁷ A pesar de que la intermedialidad surgió poniendo por delante el concepto de “medio” con la pretensión de evitar los problemas que el término *arte* ocasionaba en los estudios interartísticos, somos testigos de que siempre que hablamos de medio y, por supuesto, de inter-, trans- o multimedialidad se hace necesario reflexionar sobre a qué nos referimos. En esta genealogía de definiciones y precisiones terminológicas han sido clave los trabajos de Lars Elleström (2010), Jens Schröter (2011), José Luis Brea (2002), así como compendios enciclopédicos que esclarecen conceptos y sus derivaciones semánticas, como el *Critical Terms for Media Studies* (2010), editado por W.J.T. Mitchell y Mark B.N. Hansen, y el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (2021), editado por Susana González Aktories *et al.*

En el caso de la circulación de obras a través de la reproducción, la traducción medial lleva implícita una traducción material. Me refiero al tránsito de una materialidad a otra (de la superficie del mural, de la piedra de la escultura, del lienzo pictórico, al papel o a la pantalla). Esa traducción material a su vez implica una traducción medial pues, al cambiar de materialidad e insertarse en un nuevo medio, la imagen entra en un nuevo circuito de distribución y recepción y se suscribe a nuevos modos de ver y nuevas dinámicas de circulación. Cabe señalar que, en el caso de los impresos que muestran obras de arte reproducidas, podemos hablar de varios tipos de traducción: la transferencia cultural y la remediación como procesos de traducción de un contexto a otro, la traducción material (de un soporte a otro), la traducción medial (de un medio a otro) y la traducción intersemiótica (de una esfera de signos a otra, como cuando en la ilustración un artista visual traslada al ámbito de la imagen algo que está cifrado en palabras, trasladando elementos verbales en elementos visuales). En muchos casos, a la luz de la traducción medial, encontraremos una “traducción heterofuncional”, la cual se da cuando la obra traducida tiene una función distinta a la del original. Por ejemplo, en muchos casos de imágenes que circulan en impresos, la imagen traducida a la materialidad del papel cambia su función apelativa-estética por una documental, de registro.

La traducción medial y material como procesos de creación de obras de arte moderno y contemporáneo

Desde los inicios del siglo xx los artistas vanguardistas pusieron en crisis lo que se concebía como arte. En gran medida, esto se dio a través de procesos de traducción material y medial. Los *ready-mades*, piedra angular del arte de vanguardia, no son otra cosa que objetos traducidos de un contexto medial a otro, de la esfera de lo cotidiano a la esfera del museo o las galerías. El proceso de recontextualización los convierte en dispositivos simbólicos y les confiere nuevas interpretaciones. La constante exploración de una materialidad retóricamente significativa por parte de incontables artistas es también un ejemplo de la importancia de la traducción material y medial en el arte moderno y contemporáneo. Podemos pensar, por ejemplo, en las Antropometrías de Yves Klein, las obras de Piero Manzoni o las piezas de materiales orgánicos del *body*

art y el *land art*. El arte conceptual, por su parte, desde sus inicios a finales de los años sesenta, se caracterizó por jugar con la traducción como proceso conceptual y material, como demuestra la célebre pieza *One and Three Chairs* (1965), de Joseph Kosuth.

A continuación, quisiera centrarme en algunos ejemplos de cómo funcionan la traducción material y la traducción medial como elementos conceptuales y procedimentales. El primero es la serie *Manifestantes* (2021-2022), de la artista mexicana Tania Candiani, exhibida en la exposición individual *Como el trazo su sonido* del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México en 2022, una muestra cuyo título mismo deja ver la importancia de las relaciones intermediales con las que trabaja la artista. *Manifestantes* es un ejemplo magnífico de traducción material y medial:

La serie retoma fotografías en prensa de mujeres gritando en manifestaciones feministas de todo el mundo. Los cuerpos, bordados con hilo de algodón sobre tela e individualizados y separados de su contexto original, se hacen presentes en una especie de contingente visual de resistencia y color, cuya escala nos intimida. Para la artista, el hilo y el acto de coser es una manera de amplificar el dibujo, de “dibujar en voz alta”. (Berlanga y Roy, 2022: 147)

Las fotografías vieron la luz por primera vez en diarios de diversas ciudades: Ciudad de México, Santiago de Chile, Nueva Delhi, el Cairo. Su materialidad original era la del efímero papel periódico. Candiani, a través de una traducción material, convierte la tinta y el papel en tela e hilo. Contrastan dos temporalidades distintas: la instantaneidad de la fotografía que captó un gesto concreto en un momento preciso de la manifestación y la paciencia del proceso de bordado, repasando con hilo una y otra vez la silueta de las manifestantes. Contrasta también el cambio de escala, de los pocos centímetros que ocupan las fotos en el periódico, a abarcar prácticamente los muros completos del museo. La traducción material a la tela y al bordado, con todo lo que simbólicamente representan estos materiales con respecto al universo de lo femenino y lo doméstico, dota a la serie de una elocuencia avasalladora que difícilmente se lograría con otras condiciones materiales. Las fotografías originales están normalizadas por las circunstancias materiales y contextuales en las que se encuentran, de modo que pierden impacto junto a un sinnúmero de otras imágenes. Al traducirse a una

nueva materialidad, cobran protagonismo y se resemantizan. Se vuelven un grito. De ahí que para Candiani esta ampliación de las imágenes a través del bordado, la intensidad del color rojo y el formato a gran escala sean “dibujar en voz alta”, una concepción totalmente intermedial. La serie es ejemplo también de un proceso de traducción medial. Al transitar del medio periodístico al medio museístico, las imágenes cobran otra lectura y establecen nuevas redes de significación en consonancia con la propia institución del museo y sus dinámicas y con la articulación de las demás piezas con las cuales se encuentran exhibidas.

Pasemos al segundo ejemplo. Como sucede en el caso de muchos monumentos arquitectónicos, las pinturas murales de la Capilla de la Letanía, ubicada en la comunidad del Llanito en Dolores Hidalgo, Guanajuato, mostraban un deterioro considerable. La capilla pertenece al conjunto del Santuario del Señor de los Afligidos, en la plaza principal, y funciona como centro de reunión de la población. Dada la importancia espiritual y devocional del Llanito, llegan a esa plaza numerosos peregrinos y es un importante lugar de culto. El Seminario de Pintura Mural de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se encontraba realizando los trabajos de conservación y restauración en dicha capilla e invitaron a observarlos al arquitecto y artista visual mexicano Fidel Figueroa.

El deterioro de la pintura mural había dejado numerosas zonas en blanco (Figura 1) que interrumpían la narrativa original. La comunidad estaba ávida de recuperar esas imágenes borradas para el culto religioso. No obstante, dado que la restauración no puede ser invasiva, se hizo la siguiente propuesta:

Pareciera que la música y el canto contenidos en las pinturas murales de la Capilla hubieran enmudecido a causa de los múltiples vacíos que generan su deterioro, la carga de energía ya sea física debido al trabajo de resanes o bien, de discusión teórica sobre la pertinencia o no de reintegrarlos[,] y regresarles sus primitivas cualidades cromáticas y formales hacen que de facto dichos vacíos o lagunas formen parte de la nueva cualidad formal del espacio. Son por tanto un elemento casi tan importante como la pintura

mural original y para efectos de esta propuesta se convierten en el punto de partida del proyecto. (Figueroa, 2017b)⁸

Lo que se decidió hacer fue levantamientos fotográficos y arquitectónicos, los cuales dieron como resultado una serie de dibujos en distintos formatos y técnicas que generaron mapas que representaban los vacíos que, a decir de Fidel Figueroa, claramente se convertían en los nuevos protagonistas de la obra. Luego, usando un secuenciador gráfico, se asignaron aleatoriamente notas musicales a la imagen, transformándola en una pieza musical. La partitura se entregó a un grupo de músicos de la comunidad con el fin de que la reinterpretaran y ejecutaran dentro de la capilla, tratando así de

Figura 1

Imagen del estado de conservación de las pinturas murales de la Capilla de la Letanía, Comunidad del Llanito en Dolores Hidalgo, Guanajuato



Fuente: Figueroa (2017: s.p.)

⁸ En esta fuente se pueden ver numerosas imágenes de las diversas etapas del proyecto.

devolver al espacio sus cualidades originales, su voz perdida.⁹ En este proceso, el vacío —el silencio visual y espacial— se transformó en sonido, en imagen acústica. Las pinturas murales incompletas por el paso del tiempo se convirtieron en una partitura en la que el vacío se llenó de significado ritual. Al ser una comunidad de músicos, tenía sentido de sobra que fuera la dimensión sonora la que restituyera el sentido comunitario y religioso a la capilla. Al tocar la partitura como acto público, aunque efímero, se dio importancia a la capilla y a su comunidad.

Estas pinturas murales del siglo XVIII están dedicadas a las letanías lauretanas, es decir, al canto, al ritmo, a la escucha secuencial, de modo que su restitución sonora cobra aún más sentido. En este caso operan varios procesos de traducción: 1) la traducción intersemiótica de la imagen al sonido, 2) la traducción material de la pintura mural y el levantamiento fotográfico a los mapas realizados por el secuenciador gráfico y las partituras derivadas, y 3) la traducción medial del medio religioso al artístico y viceversa. Me parece una proeza artística e intelectual de una enorme sensibilidad que, en vez de resignarse a la pérdida de esas imágenes ante la imposibilidad de volver a pintarlas de una manera inevitablemente invasiva, se les haya dado voz y se les haya restituido su esencia espiritual y estética original (el ritmo y función de la letanía) a través de la potencia retórica de los procesos de traducción intersemiótica, medial y material.

El tercer ejemplo que quiero plantear es el performance titulado *Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos* (2000), de Santiago Sierra, controvertido artista conceptual y del performance quien se ha caracterizado por suscitar polémicas y críticas agudas a la sociedad de consumo, la enajenación del individuo y la explotación entre seres humanos. Sierra tiene varias piezas en las que paga a las personas por realizar alguna acción, en muchas ocasiones inútil, evidenciando las lógicas de la sociedad de mercado. En esta pieza contrató a un niño de alrededor de once años para limpiar los zapatos de los asistentes a una inauguración de fotografía. En el metro de la Ciudad de México es común encontrar niños y niñas que se arrastran por el suelo e intentan limpiar los zapatos de los viajeros, apelando más a generar compasión que a prestar un servicio necesario. Es una tarea incómoda tanto para el que limpia como para el que lleva los zapatos. En el caso del performance en la exposición, Sierra lleva a cabo una traducción medial del

⁹ Para ver y escuchar la propuesta, véase Fidel Figueroa (2017a).

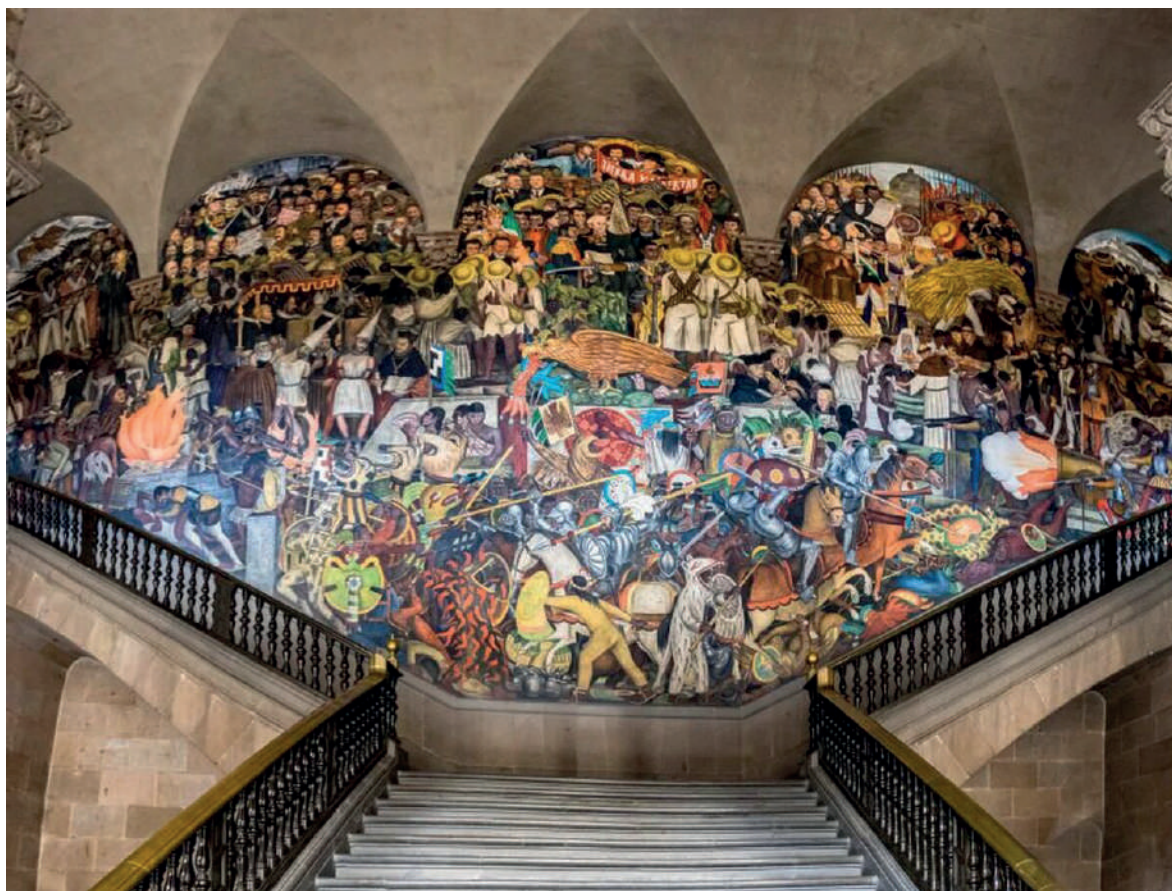
medio cotidiano del transporte público al medio artístico. ¿Por qué era más indignante el niño que buscaba limpiar los zapatos en la inauguración que el que lo hace habitualmente en el metro? ¿Por qué se tolera que se haga en un contexto y en otro resulta inadmisibile? A través de la traducción medial, contextual, Sierra estaba hiperbolizando el hecho y con ello ponía en evidencia la doble moral de la sociedad. Es justamente el acto de traducir, remediar y recontextualizar este hecho lo que lo dota de toda su elocuencia intermedial: “El performance confronta la forma de entender la realidad, económica y social existente de esta clase privilegiada [los asistentes a la exposición] con una forma de existir concreta y vigente que se encuentra, por mucho alejada de la suya [la clase obrera que se traslada en el metro]” (Bizarro Bernabe, 2015)

Como último ejemplo de una lista que podría extenderse en muchas direcciones, y como antesala al siguiente apartado, dedicado a la circulación de obras reproducidas en plataformas impresas o digitales, quisiera mencionar la traducción medial y material del mural a la página que sucede en el caso de las reproducciones en papel de pinturas murales. Es gracias a éstas que dichas pinturas pueden llegar a numerosos ojos que no necesariamente pueden desplazarse a verlos *in situ*. Si observamos con atención la Figura 2, o, mejor aún, si nos situamos frente a este mural y lo contemplamos recorriendo la escalinata, y si luego vemos su reproducción en el libro de *Nueva historia general de México* (véase Figura 3), notamos claras diferencias. El mural no aparece completo, lo cual es comprensible por sus dimensiones y complejidad visual. Se eligió reproducir la franja superior, con lo cual se deja de lado la parte que muestra la lucha entre los indígenas y los españoles que dio como resultado la conquista; la reproducción se concentra en mostrar la lucha por la independencia. La imagen se centra, pues, en la época en que México se convierte en una nación independiente y también, especialmente, en la lucha revolucionaria, tan enarbolada, más o menos romantizada, por el muralismo.

Seleccionar este mural de Rivera en específico y luego elegir esta sección en especial representa una apuesta de sentido en términos iconotextuales. El lector del libro leerá el título, *Nueva historia general de México*, y leerá todos o algunos de los textos que lo conforman. En su mente, esa dimensión textual se articulará a la dimensión visual y, en conjunto, formarán un todo. Cabe mencionar que se trata de un libro de consulta general, no hecho para especialistas en historia, sino más bien para un público amplio, así que las imágenes de la sección elegida del mural de Rivera contribuyen

Figura 2

Mural Epopeya del pueblo mexicano, sección “De la Conquista al futuro” (1929-1935)



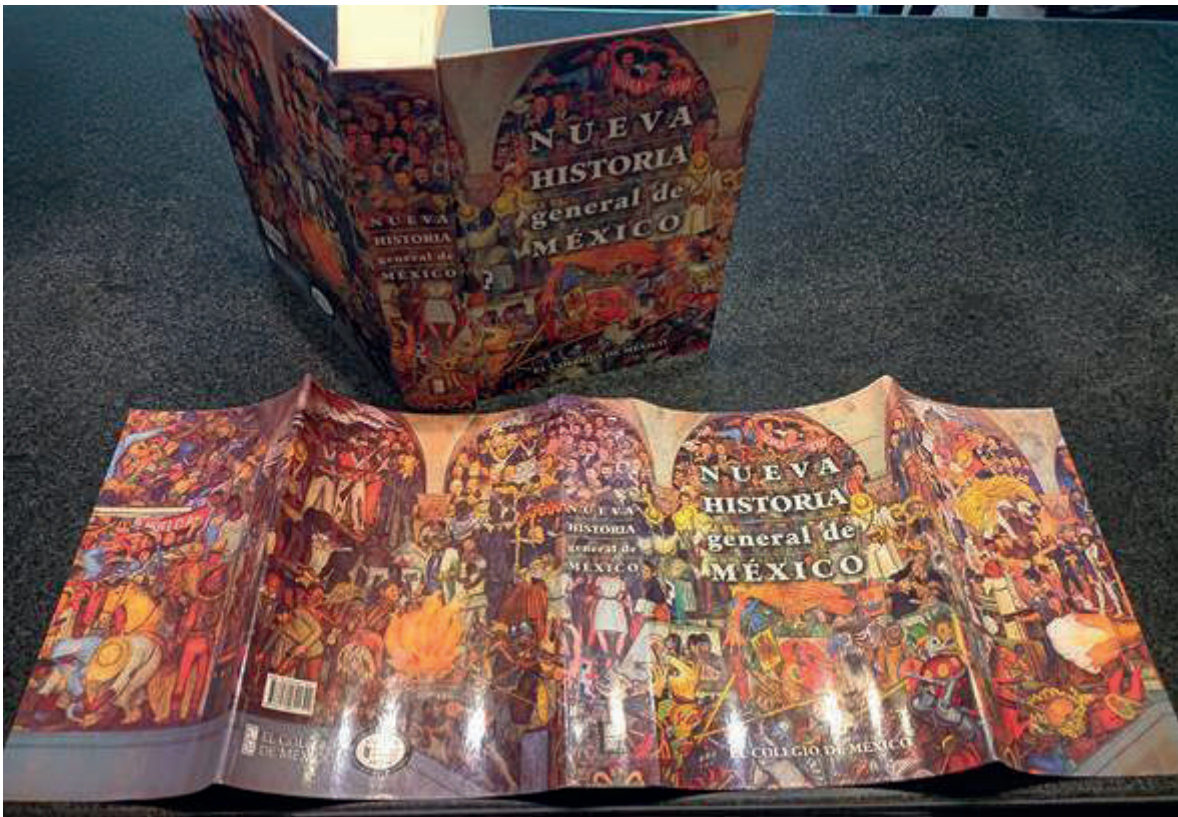
Nota: Mural de Diego Rivera ubicado en la Escalinata de Palacio Nacional. Fuente: Infobae (2021)

a este efecto de contar, tanto a través del lenguaje verbal como a través del lenguaje visual, la historia general de México, desde el ángulo específico de la época revolucionaria. De este modo, lo visual y lo verbal establecen una relación de $1=1$; es decir, aquello que leemos en el título del libro corresponde a lo que vemos en las imágenes de la cubierta.¹⁰ En ambos medios, el muralístico y el editorial, hay una intención de

¹⁰ En otras muchas ocasiones, el título del libro y la imagen que vemos en la cubierta no equivalen ni apuntan semánticamente en la misma dirección, sino que suman sus significados individuales para crear un significado híbrido, iconotextual, a través de una relación $1 + 1$.

Figura 3

Portada, lomo, contratapa y forro del libro Nueva historia general de México, con fragmento de mural de Diego Rivera



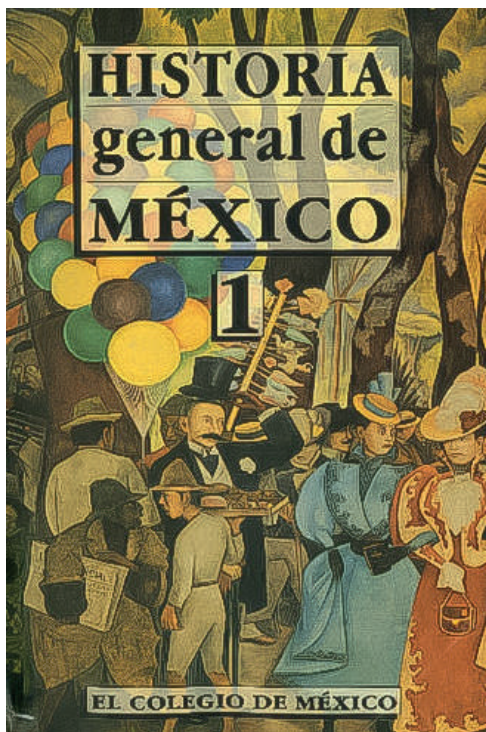
Nota: Libro publicado por El Colegio de México, 2010. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.
Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

alfabetización, de democratización de la historia y, al ubicarse juntos constituyendo un binomio iconotextual, esto se enfatiza.

El Colegio de México incluyó también fragmentos de otro mural de Diego Rivera en las cubiertas de los dos tomos de la *Historia general de México*. Resulta muy interesante pensar en los fragmentos elegidos. Se trata de un mural de una riqueza narrativa y visual enorme. Encontramos varias temporalidades distintas que coexisten en una misma espacialidad. Sor Juana, Juárez, Díaz, Zapata. El propio Diego se representa a sí mismo dos veces, de la mano de la Catrina y comiendo una torta. Los fragmentos reproducidos en las cubiertas de los libros muestran a los personajes ricos, burgueses (en el caso del volumen 1, como se muestra la Figura 4) y a los personajes pobres, a la

Figura 4

Cubierta de Historia general de México, volumen 1



Nota: Publicado por El Colegio de México, 1994. Muestra un fragmento del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Diego Rivera. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

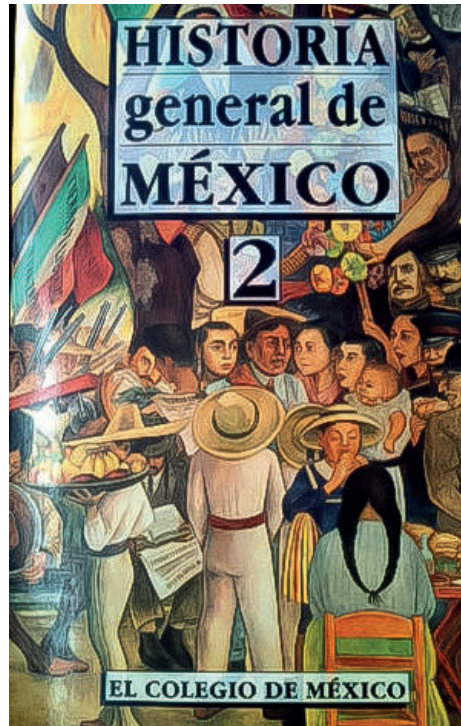
plebe (en el volumen 2, Figura 5). Al dejar fuera lo demás y elegir estas dos escenas, las cubiertas de los dos volúmenes enfatizan la polaridad, el contraste entre las clases sociales de un país como México.

En libros, periódicos y revistas es común encontrar reproducciones de murales¹¹ y de muchas otras obras de artes visuales de diversas materialidades (óleos, acrílicos, acuarelas, piedra, mármol, madera, plástico, metales). En esos casos tenemos una traducción material (de la textura y características de los materiales originales a la textura del papel y la tinta, con sus distintos gramajes y cualidades cromáticas) y una

11 Un caso paradigmático de la traducción material y medial de murales a impresos es el de los libros de la Secretaría de Educación Pública de México, gracias a cuyas portadas millones de mexicanos ampliaron su régimen escópico y sus referentes visuales al ver fragmentos de murales reproducidos. El tema de la reproducción de fragmentos elegidos y no de la totalidad del mural merece un análisis que por desgracia no puedo realizar en este texto por motivos de extensión.

Figura 5

Cubierta de Historia general de México, volumen 2



Nota: Publicado por El Colegio de México, 1994. Muestra otro fragmento del mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda*, de Diego Rivera. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de México.

Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

traducción medial (de los edificios públicos y los contextos artísticos al medio bibliohemerográfico). En el proceso de traducción se pierden efectos de la contemplación *in situ*, de la experiencia aurática y cultural de estar frente al original, pero se gana accesibilidad y alcance. Por ejemplo, los muchos vasos comunicantes y redes que entablaron los movimientos de vanguardia y posvanguardia fueron posibles gracias al viaje de las obras de arte en impresos y, gracias a sus versiones impresas, el trabajo de los muralistas se dio a conocer en Europa, Estados Unidos y otros países latinoamericanos, y la carga estética e ideológica del muralismo se diseminó hacia muchas latitudes.

La traducción material y medial como procesos clave en la circulación del arte moderno y contemporáneo

Sin la traducción material y medial no conoceríamos más que las obras de arte que podemos ver *in situ*, en sus condiciones mediales y materiales originales. Gracias a la posibilidad de la reproducción en soportes impresos y digitales, a partir de mediados del siglo XIX, y cada vez con mayor fuerza, las obras de arte se han vuelto viajeras y han generado incontables redes de reciprocidad. Los libros, periódicos y revistas han sido un espacio privilegiado para la difusión del arte, en especial las artes visuales, y actualmente la alta definición y los mecanismos de realidad virtual de los museos nos permiten acceder a millones de obras que en realidad estamos viendo en una traducción material (el mármol, la tela, el cristal, la madera convertidos en celulosa y píxeles) y en una traducción medial (en medios y contextos de producción y contemplación distintos a los de la obra original). Si bien no puedo entrar en materia por razones de extensión, me resulta vital mencionar que las imágenes que encontramos en impresos provenientes de otras materialidades están mediadas por una fotografía y, en ese sentido, podemos concebirlas como *metaimágenes*,¹² es decir, imágenes de imágenes, con todas las implicaciones que presupone el estatus “meta” de las imágenes para su circulación, percepción y análisis.

Por citar un ejemplo, en el número 4 de la revista *Frente a Frente*, publicado en mayo de 1936, apareció una reseña de Arqueles Vela titulada “La exposición de artes plásticas de la LEAR”, la cual reunió la obra de más de sesenta artistas y se llevó a cabo en el ex templo de Santa Clara, ubicado en la calle de Tacuba, para conmemorar el quincuagésimo aniversario de la matanza de Chicago.¹³ Junto con el texto encontramos cuatro imágenes correspondientes a tres materialidades distintas: dos

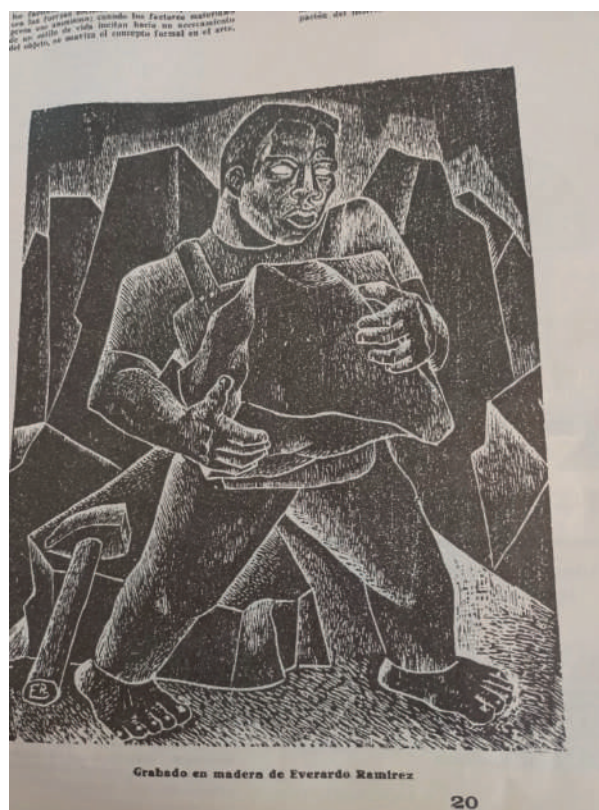
¹² Parto de la concepción de W.J.T. Mitchell sobre las metaimágenes, planteada en el tercer capítulo de *Teoría de la imagen*. Para Mitchell (2009), las metaimágenes, en primer lugar, son “imágenes que se refieren a otras imágenes, imágenes que se utilizan para mostrar qué es una imagen” (39), de tal manera que miran a las imágenes en cuanto que teoría, como reflexiones de segundo orden sobre las prácticas de representación visual y se preguntan qué es lo que las imágenes nos dicen cuando se teorizan (o se representan) a sí mismas (Mitchell, 2009: 17). Con el uso del término *metaimagen*, me interesa enfatizar que se trata de imágenes de imágenes, las cuales corresponden a una esfera visual y material determinada, y que, al ser traducidas al papel a través de la mediación fotográfica, cambian su estatus ontológico.

¹³ Agradezco mucho a Sureya Hernández que me haya proporcionado esta información y que me haya hecho llegar la breve reseña publicada en el número del 17, de mayo de 1936, de *El Machete*, que permite saber con certeza dónde se llevó a cabo la exposición.

grabados, de Everardo Ramírez (Figura 6) y Leopoldo Méndez, un óleo de Jesús Guerrero Galván (Figura 7), y un dibujo de Alfredo Zalce. El texto de Vela tiene la finalidad de discutir el arte revolucionario desde una perspectiva materialista y se centra en los temas e ideología detrás de las obras más que en su manufactura artística. No sabemos si fue el propio Vela quien eligió las obras que irían con el texto (no alude directamente a ninguna de ellas) o si esta decisión se llevó a cabo en algún otro momento del proceso de edición. Sin embargo, aquí lo que me interesa destacar es que, aunque las obras originalmente corresponden a materialidades distintas —el óleo, el grabado y el dibujo—, en la impresión, en su traducción material al papel, quedan estandarizadas, homologadas a una sola materialidad desprovista de textura, trazo, porosidad. Son imágenes de imágenes, es decir, metaimágenes.

Figura 6

Grabado en madera de Everardo Ramírez



Nota: Reproducido en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 20. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. *Fotografía:* María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

Figura 7
Óleo de Jesús Guerrero Galván



Nota: Reproducido en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 21. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. Fotografía: María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

La ausencia de color es también una característica que contribuye a la homología de estas imágenes que en su traducción material a través de la mediación fotográfica quedan todas monocromatizadas al gris. Las dimensiones también son engañosas. El óleo de Guerrero Galván aparece más pequeño que los grabados de Everardo Ramírez y Leopoldo Méndez cuando, en realidad, las dimensiones de las obras originales no son iguales y varían entre sí. Otro punto que llama la atención es que las obras no aparecen con marco (como seguramente se exhibieron en la exposición). En nuestra percepción, al verlas así en la página, de alguna manera se enfatiza su carácter de imágenes por encima del de piezas (objetos) de arte. Podríamos decir que, en la traducción material, estas imágenes pierden mucha de su naturaleza física, objetual y, por tanto, de aquello que, estéticamente, es parte de su apuesta significativa y contribuye a generar una experiencia aurática y estética. La traducción medial

de estas imágenes, es decir, su tránsito del medio plástico (de la exposición) al medio impreso, al de la revista (específicamente una revista antifascista, de izquierda con una misión de alfabetización de las clases trabajadoras), es lo que en cierta medida justifica las pérdidas que tienen lugar en el procedimiento de traducción material. Al viajar y ubicarse en el medio impreso, estas imágenes cambian de función (lo que antes denominé *traducción heterofuncional*). Su valor cultural cede terreno a su valor exhibitivo, a su diseminación. La exposición organizada por la LEAR en 1936 fue vista por un número limitado de personas, durante un tiempo determinado. No obstante, las imágenes que se reprodujeron en el número aquí mencionado, en diálogo con el texto de Vela, llegaron a miles de manos tanto en el momento de la publicación como décadas después, como ahora que las tengo yo en mis manos a más de 35 años de distancia. La función de estas imágenes, más documental e histórica que estética, está ligada a la nueva vida que les otorga la traducción material y medial.

La puesta en página que vemos en la Figura 8 es interesante para ejemplificar tanto lo que sucede en términos de traducción material y medial como en términos del estatuto de la imagen en su reproducción y recontextualización en el medio gráfico. La página está compuesta por dos imágenes que tienen el mismo tamaño y peso visual. Sus paralelismos son evidentes y están pensados para articular un contraste en el que se evidencia la crítica al capitalismo, tan presente en *Frente a Frente*. Ambas muestran la misma composición y la misma sintaxis visual. La primera, como indica el pie de imagen, corresponde a un mural (un fragmento) de José Clemente Orozco ubicado en la Preparatoria Nacional. En cuanto a la segunda, sólo se indica “Foto de Díaz”. Las mujeres de arriba están pintadas, las de abajo fotografiadas. Las primeras son una representación ficticia; las segundas son la captura de la lente de un grupo de mujeres reales. Las dos materialidades, la del fresco del mural y la del papel fotográfico, quedan homologadas en una misma materialidad, la del papel. Los colores de la pintura mural y los tonos blanco y negro de la fotografía también quedan homologados en una misma tonalidad. Las dos imágenes, pertenecientes a distintas materialidades o soportes, medios y contextos, pero también pertenecientes a dos temporalidades distintas, quedan aquí unidas en una sola imagen que funciona a través de la unión de las dos imágenes que quedan indisolublemente fusionadas a través del texto que las acompaña: “La reacción desfila... marcha de hambre en lucha contra la reacción”. La marcha de las mujeres burguesas, caricaturizadas por Orozco, ridículas en sus

Figura 8

Puesta en página con reproducción de un fragmento del mural de José Clemente Orozco de la Preparatoria Nacional y fotografía de Díaz en Frente a Frente



Nota: Obras reproducidas en el número 4 de *Frente a Frente*, mayo de 1936, p. 4. Ejemplar de la Hemeroteca Nacional de México. *Fotografía:* María Andrea Giovine Yáñez. © La autora.

atuendos y actitudes, contrasta con la naturalidad de las mujeres de carne y hueso, descalzas, cargadas de hijos y de paquetes. Las primeras miran hacia arriba en gesto de superioridad; las segundas miran hacia abajo. Destacan, en el centro, las dos mujeres de la fotografía que miran hacia el frente, directamente al lectoespectador y lo incomodan, como si le preguntaran *¿y tú qué estás haciendo?* La dimensión de las dos imágenes fue modificada para igualar su tamaño, y esto, junto con todo lo anteriormente descrito, lleva a tener la impresión de que el estatuto de ambas imágenes es el mismo. Su traducción material las iguala; su traducción medial (el contextualizarlas

y distribuirlas a través de este medio en específico) las une en una yuxtaposición que sería imposible sin la traducción material. Imaginemos su dispersión y cómo estas imágenes contribuyeron a alimentar el repertorio visual de los lectoespectadores de la revista. En 1937, *Frente a Frente* aumentó su tiraje de 2000 a 10 000 ejemplares. Pensemos por un momento en la diseminación de imágenes que llegan a 10 000 manos que se las pasan luego a muchas otras; imágenes en 10 000 hogares, quioscos de periódicos distintos, oficinas, fábricas.

Reflexiones finales

La traducción material y la traducción medial son procesos que intervienen tanto en la creación artística como en la circulación de las obras. En un contexto en el que el arte es cada vez más intermedial, resulta fundamental reflexionar sobre lo que sucede a la luz de los cambios de materialidad, medio, función y experiencia cuando intervienen la traducción material y medial (y también la intersemiótica). Como vimos a través de unos cuantos ejemplos, por una parte, numerosas obras de arte operan incorporando la traducción como un elemento fundamental del proceso de creación y de la apuesta conceptual, pues, como decía al inicio de este texto, el arte en sí mismo es una traducción y un crisol de procesos traslativos.

Por otra parte, la traducción material y medial son vitales en la circulación de las obras, en su registro y permanencia a futuro. Ambos procesos de traducción ponen de manifiesto la tensión entre valor cultural y valor exhibitivo y enfatizan que la presencia de obras de arte reproducidas en medios impresos y digitales, y su circulación con el estatus de imágenes, ha sido imprescindible para la generación de repertorios visuales e imaginarios estéticos. Sin la traducción material y medial, simple y sencillamente muchas obras no se habrían difundido en ciertos momentos clave o no contaríamos con su registro documental (el registro de las obras efímeras o performativas implica también un proceso de traducción material, medial y heterofuncional).

Otro punto importante que es preciso mencionar a la luz de los conceptos que aquí propongo es la modalidad de interacción con las imágenes. Si vemos un cuadro, una escultura, una pintura mural, una instalación, nos relacionamos con la obra y con su estatus de objeto físico que ocupa un espacio de cierta forma concreta que está

vinculada con relaciones espaciales y corporales. En la traducción medial y material que tiene lugar en los medios impresos y digitales que reproducen obras de arte, en muchas ocasiones se modifican la escala cromática y la dimensión de la obra que, en la reproducción, terminan ajustándose a un tamaño menor y a condiciones de color distintas. Estos cambios también tienen implicaciones en la relación que establecemos con las obras y en cómo las percibimos.

La relación corporal que el espectador establece en la interacción con la obra depende de las condiciones materiales de ésta. Ver un mural implica necesariamente estar en un sitio determinado e interactuar con el espacio con el cual se articula la obra. Ver un cuadro, una escultura o una instalación implica desplazarse al lugar en el que la obra se encuentra y verlo/leerlo en relación de contigüidad con el museo, galería o espacio en específico en donde se encuentra, con las condiciones espaciales de la sala, con la naturaleza de la museografía y, sobre todo, en relación de contigüidad con otras obras que se ven antes y después de haber visto una pieza determinada. Al entrar en la esfera de la vida cotidiana, las obras reproducidas en medios impresos, digitales o audiovisuales implican un momento de interacción que depende de un lectoespectador y una modalidad de visión —una práctica de lectura— distintos: hojear, sostener el libro o revista en las manos y tener la fuente de luz desde arriba, o bien verlas desde un dispositivo electrónico que emite luz e interactuar con estas imágenes viajeras también en tránsito, por ejemplo, mientras el lectoespectador mismo viaja en tren, en autobús. La portabilidad y permanente accesibilidad de los impresos y de las plataformas digitales y, por tanto, de las imágenes que contienen es un factor imprescindible en la relación que se establece al momento de interactuar con estas imágenes de obras de arte reproducidas.

La importancia que tiene la traducción en la creación y concepción del arte actual es reflejo del giro intermedial en el que nos encontramos. Si algo caracteriza nuestro presente son los paradigmas de la hibridez y de la globalización, en los cuales la traducción es un concepto y un proceso fundamental. La globalización económica y tecnológica ha traído consigo también una globalización estética. Y en ese contexto la traducción material y la traducción medial contribuyen a que se den procesos de transculturalidad y de redefinición de fronteras geoestéticas. Los procesos de traducción, ya sea interlingüística, intercultural, intersemiótica, medial o material, son clave para sopesar cómo viaja el arte, tanto de una latitud a otra, como de diversos medios

y contextos de enunciación y recepción a otros, lo cual hace viables intercambios estéticos, culturales e ideológicos que sin ellos serían imposibles.

Referencias bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Andrés E. Weikert, Trad.). Editorial Ítaca. (Obra original publicada en 1935)
- BERGER, John. (2016). *Modos de ver* (Justo González Beramendi, Trad.). Editorial GG. (Obra original publicada en 1972)
- BERLANGA, Jessica; ROY, Virginia (Curadoras). (2022). *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido* [Catálogo de exposición]. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BIZARRO BERNABE, Janette. (2015, 13 de enero). “Santiago Sierra: Persona remunerada para limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de estos”. *Colectivo Ozomatli | Humanismo y libertad siglo XXI*. <https://cozomatli.wordpress.com/2015/01/13/santiago-sierra-persona-remunerada-para-limpiar-el-calzado-de-los-asistentes-a-una-inauguracion-sin-el-consentimiento-de-estos/>.
- BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- BREA, José Luis. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Centro de Arte de Salamanca.
- ELLESTRÖM, Lars. (2010). “Introduction”. En *Media Borders, Multimodality and Intermediality* (pp. 1-8). Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230275201>.
- ESPAGNE, Michel. (2013). “La notion de transfert culturel”. *Revue Sciences/Lettres*, (1). <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.
- FIGUEROA, Fidel (FIDEL FIGUEROA). (2017a, 23 de junio). *Fidel Figueroa Proyecto: Paisaje + Memoria. Lo intangible en el paisaje* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WsHU5pZFobM>.

- FIGUEROA, Fidel. (2017b, 1 de diciembre). “Serie El Llanito + Paisaje y memoria + Lo intangible en el paisaje”. *FIDEL FIGUEROA instagram ffidelfigueroa*. <http://figuroamancha.blogspot.com/2017/12/serie-el-llanito-paisaje-y-memoria-lo.html>.
- GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2020) “Toda obra de artes visuales es iconotextual: una invitación a pensar la historia de las artes visuales desde la relación entre las obras y sus títulos”. *Hyperborea. Revista de Ensayo y Creación*, (3), 71-95. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/toda-obra-de-artes-visuales-es-iconotextual-una-invitation-pensar-la-historia-de-las-artes>.
- HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. (Eds.). (2010). *Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Oxford University Press.
- INFOBAE. (2021). “Epopeya del pueblo mexicano: el mural de Diego Rivera que dejó impresionado al secretario de Estado de EEUU” (en línea). *Infobae*, México. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/10/13/epopeya-del-pueblo-mexicano-el-mural-de-diego-rivera-que-dejo-impresionado-al-secretario-de-estado-de-eeuu/>.
- MEDINA ARIAS, Ana Cecilia; GIOVINE YÁÑEZ, María Andrea. (2021). “Traducción intersemiótica e intermedial”. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal, Marisol García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 53-60). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MITCHELL, W.J.T. (1986). *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1994)
- SCHRÖTER, Jens. (2011). “Discourses and Models of Intermediality”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13(3). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>.

SOBRE LA REFERENCIALIDAD EN *L'EVE FUTURE* Y FOTOGRAFÍAS DE LA SALPÊTRIÈRE

THE REFERENTIALITY IN *L'EVE FUTURE* AND PHOTOGRAPHS OF THE SALPÊTRIÈRE

Paula ZORI

Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad (LabTIS)

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL RÍO NEGRO | San Carlos de Bariloche, Argentina

Contacto: pzori@unrn.edu.ar

Resumen

En *L'Eve future* (1886), las apariencias de Hadaly, creación tecnológica, y Alicia, mujer biológica, son idénticas. Sin embargo, una de ellas representa el ideal corrompido mientras que la otra adviene al mundo para erigirse en la nueva perfección futura. De esta manera, la copia, la imagen, desacredita a su referente. La implementación de la fotografía en la psicología experimental presenta una dinámica similar. Así, las imágenes tomadas a pacientes diagnosticadas con histeria en el hospital de la Salpêtrièr se consolidan no sólo como medio de registro y archivo sino que, además, funcionan como fuentes de conocimiento que permiten evidenciar y diagnosticar algunos fenómenos: permiten ver más y mejor. En estos dos casos se puede apreciar cómo todas las partes del cuerpo —tanto las internas como las externas— se fragmentan y, luego, se decodifican en dos sentidos: uno que las hiperspecifica en segmentos discretos y otro que las generaliza en categorías de clasificación. En ambos se produce un efecto de aislamiento de la parte que lo aleja de la persona individual a la que pertenecía originalmente. La interferencia en la relación con el referente, que delatan ambos materiales, y la intención de estudiar y conocer los cuerpos femeninos, que devino en la posibilidad

Abstract

In *L'Eve future* (1886), the appearances of Hadaly, a technological creation, and Alicia, a biological woman, are identical. However, one of them represents the corrupted ideal while the other comes into the world to become the new perfection. In this way, the copy, the image, discredits its referent. The implementation of photography in the study of psychology presents a similar dynamics. Thus, the photographic images of patients diagnosed with hysteria in the hospital of Salpêtrièr are consolidated not only as a recording and filing means but also serve as sources of knowledge that enable us to see and diagnose determined phenomena: they allow a clearer and more detailed vision. These two cases evince how all body parts—internal and external—are fragmented and then decoded in two ways: one that extremely specifies them into discrete segments and another that generalizes them into classification categories. In both cases, an effect of isolation of the part takes place, and it distances it from the individual person to which it originally belonged. The interference in the relationship with the referent, which both materials reveal, and the intention to study and learn about female bodies, which allowed to control them—to imitate and supplant them in *L'Eve*

de controlarlos —para imitarlo y suplantarlos en *L’Eve future*, y para diagnosticarlos en las fotografías de la Salpêtrière—, son los interrogantes principales del presente estudio.

Palabras clave: *Ciencia ficción || Intertextualidad || Civilización moderna || Novela francesa || Cuerpo humano en la literatura || Arte y fotografía || Fotografía en la literatura || Imagen corporal en la literatura || Androides en el arte || Mujeres en la literatura*

Keywords: *Science Fiction || Intertextuality || Civilization, modern || French fiction || Body, Human, in literature || Art and photography || Photography in literature || Body image in literature || Androids in art || Women in literature*

A pesar de su dispar inscripción disciplinar —el primero relativo a la literatura y el segundo a las ciencias médicas—, la creación de una mujer androide en *L’Eve future* y los estudios realizados en el hospital de la Salpêtrière ilustran dos procedimientos ejemplares de creación y control del cuerpo propios de la época en la que fueron producidos. Tanto la novela publicada en 1886 como las fotografías de las internas diagnosticadas con histeria tomadas durante las últimas décadas del siglo XIX tematizan el cuerpo de las mujeres representadas. Esto se hace con procedimientos que son —en la literatura y en la medicina— paralelamente rigurosos y ordenados, en sintonía con los requerimientos del estudio científico, y pretenciosos en los aspectos que luego deseaban ver reflejados, al punto de convertirlos en una ficcionalización. La síntesis de estas dos pretensiones son imágenes en las que puede identificarse una intención de aprehensión científica de las mujeres retratadas, pero en cuya representación final se produce un alejamiento del referente que le dio origen.

Aquí aparecen reflejados los aspectos que orientarán los interrogantes de las siguientes páginas. En primer lugar, delimitamos el corpus que nos convoca: *L’Eve future* de Villiers de L’Isle-Adam y las fotografías publicadas en *Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1878). Asimismo, se da a la representación del cuerpo femenino el interés central que tiene tanto en la novela y en las fotografías como en las reflexiones que aquí nos proponemos. En este inicio, dicho interés aparece como un espíritu de época, más adelante caracterizado como moderno y con afición por la tecnología, que trasciende los límites disciplinares —la ciencia y el arte— y facilita una aprehensión e

imagen del cuerpo de la mujer como fragmentado en partes funcionales a un sistema, primero, corporal y, luego, de categorías de clasificación abstractas. Éstas devienen en un alejamiento o incluso aislamiento de la imagen final y el referente que le dio origen. La recuperación de las claves de lecturas aquí indicadas serán las que guiarán los cuestionamientos de las siguientes páginas.

En *L'Eve future*, la presentación de Alicia Crary —cuya belleza y estupidez atormentan a Lord Edwald al punto de querer terminar con su propia vida— pareciera indicar que su presencia como referente resulta fundamental. La desesperación que inunda la mente del enamorado lo lleva a hablar insistentemente de la mujer que embrujó su voluntad, por lo que Alicia, el objeto de su deseo, estará frecuentemente referida en los primeros capítulos de la novela a pesar de su ausencia física. Así como su recuerdo, su imagen también aparecerá en las conversaciones de Edison —protagonista de la novela y quien se propone generar una androide que suplante a la despreciable mujer— y Lord Edwald, ya sea por medio de numerosas descripciones o por la presencia de una pequeña fotografía que el joven guarda en su bolsillo. Todas las características físicas allí consignadas sirven para componer la apariencia de una mujer que posee una hermosura tal que es capaz de compararse con la cúspide de la perfección femenina: la Venus de Milo. Dichas afirmaciones se confirman con la llegada del personaje de Alicia a la escena narrativa al comienzo del sexto libro: “era, sin duda el original humano de aquella fotografía” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 211). Al considerar esta cita, *a priori*, podría pensarse que existe una relación de autoridad entre la modelo y la imagen, en este caso sólo fotográfica, que otorgaría determinado valor a la existencia de la mujer real como fuente primaria.

De manera similar, la serie de fotografías tomadas a las internas del hospital de la Salpêtrière pretendían ser interpretadas como copias de autoridad de las figuras que representaban. Estas imágenes, lejos de ser simples accidentes anecdóticos de los acontecimientos que se llevaban a cabo en la institución, fueron el corazón de un elaborado y minucioso plan de registro, clasificación y diagnóstico que tenía un objetivo triple: primero diagnosticar a las internas; luego, generar una clasificación de síntomas y tipos y, finalmente, educar a una comunidad médica. Así, las fotografías de la Salpêtrière eran compuestas y distribuidas como evidencia y, como tal, implican la doble presunción de que lo que allí se muestra es afín con una realidad inequívoca y que quienes

aparecían retratadas presentaban una relación de semejanza absoluta con los sujetos reales. En definitiva, se las interpreta como evidencia incuestionable de la realidad.

A pesar de la aparente relación de autoridad que parece trazarse en ambos casos entre referente y representación y a partir de la cual la imagen sería una mera extensión del original durante la ausencia, podemos evidenciar, en cada caso, algunos aspectos que complejizan la dinámica. De esta manera, la presunción de autoridad del original sobre la copia en *L'Eve future* atenta contra el núcleo narrativo que motiva la acción en la novela; es decir, si consideramos que Alicia tiene valor como fuente principal, la mujer artificial compuesta para suplantarla, lejos de lograrlo, sería un terrible recuerdo de quien imita. En lo que respecta a las fotografías de la Salpêtrière, a pesar de que éstas eran interpretadas como evidencia de la realidad, su utilización clínica requería que se estandarizaran las posturas y gestos allí retratados para producir un sistema aprehensible que permitiera entender mejor los males que sufrían todas las internas (pasadas, presentes y futuras) para su posterior estudio, enseñanza o aplicación en un tratamiento. Así, en ambos casos se genera un alejamiento entre las mujeres representadas y la imagen que se va a producir a partir de sus aspectos.

La revolución en los medios de representación que significó la aparición de la fotografía es tematizada en *L'Eve future* de manera explícita. Edison afirma que “los pintores imaginan, pero la fotografía nos habría transmitido la realidad positiva” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 35). Así, el acelerado desarrollo de nuevas tecnologías ópticas durante el *fin-de-siècle* produce un efecto de expansión de la visión subjetiva (Clúa, 2007: 183; Didi-Huberman, 2007: 50; Ruiz, 2019: 23). La utilización del término *positivo* en el fragmento de la novela de Villiers no es menor ya que no sólo refiere la dimensión de afirmación de la realidad que hemos explicitado hasta el momento, sino que además pone en juego la importancia de este medio como una herramienta propia de la ciencia. En efecto, la fotografía implica un valor convincente, de diagnóstico y ejemplo pedagógico, lo que la convierte en una fuente de evidencia científica (Montilla, 2016: 50), y su utilización en la producción de conocimientos encierra un valor de indicio, de pronóstico que la relaciona con el futuro (Didi-Huberman, 2007: 50-51). Ambos valores serán los que justificarán la impronta iconográfica del trabajo del director Jean-Martin Charcot en la Salpêtrière y lo que posibilitará que Edison utilice los registros visuales que posee de Evelyn —otra de

las mujeres que aparecen y se analizan en la novela de Villiers— como herramienta para examinar su cuerpo y alma (Lathers, 1997: 54).

El prólogo de la primera publicación médica ilustrada por fotografías —sólo siete años anterior al primer volumen de la iconografía de la Salpêtrière— indica que allí se incluye una serie de planchas donde “la vérité est toujours supérieure à celle de tout autre genre d’iconographie” (Montméja y Bourville, 1869: xi). En efecto, la fotografía como dispositivo de representación de la realidad no sólo se erigió como una evidencia de verdad absoluta (Didi-Huberman, 2007: 84), sino que además consolidó un género superior, que mejoraba las posibilidades de registro (Ruiz, 2019: 31). Las consecuencias de este nuevo realismo fotográfico no sólo afectaron el estatuto de los medios de copia de la realidad —el dibujo y la pintura como privilegiados en el ejemplo del estudio de la medicina—; también impactó en la valoración de la percepción humana. En este contexto, se consideró que el ojo y los procedimientos para observar el entorno —incluso los que seguían un método científico— perdieron precisión. Charcot solía comparar la metodología que empleaba con sus internas con aquellas que realizaban los fotógrafos y así lograba que sus procedimientos de observación y procesamiento de la información se valoraran con estimación similar a la del medio fotográfico (Didi-Huberman, 2007: 45).

Ahora bien, a pesar de que, como hemos evidenciado, *L’Eve future* reconoce el novedoso rol que la fotografía encarnó respecto al valor de objetividad, la novela presenta giros narrativos que cuestionan esta verdad al afirmarla: poco después de erigirla como un medio que presenta la realidad positiva, se lamenta por una serie de hechos históricos y mitológicos de los que, por la tardía invención de la técnica, no poseemos registro verídico, tales como el momento en el que Perseo cortó la cabeza de Medusa. Así, Edison, el sabio e intelectual, sufre por la inexistencia de un medio técnico propio del mundo de la ciencia para captar una escena perteneciente al mundo de la imaginación (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 35). Si bien se establece una distinción clara entre pintura e imaginación y fotografía y realidad, inmediatamente después las presenta como equivalentes hasta el punto de no poder distinguirlas.

Anne Deneys (1986) afirma que *L’Eve future* es una apuesta por generar una reconciliación entre los valores positivos que se relacionan con lo material y aspiraciones metafísicas relacionadas con la trascendencia. Asimismo, sostiene que la novela refleja una crisis de distinción que tiene lugar en su contexto de producción y no permite identificar ni distinguir claramente una serie de opuestos como la naturaleza y el

artefacto, el bien y el mal, lo animado y lo inanimado y, de interés particular de nuestra pregunta de análisis, el original y la copia (Deneys, 1986: 176; Kelly, 2007: 126). El reconocimiento de esta crisis de distinción explica la naturaleza híbrida de la composición de Villiers. En este sentido, Deneys (1986: 186) sostiene que *L'Eve future* está compuesta desde dos lugares de enunciación: por un lado, emplea un tono irónico para construir la acción desde un plano realista y, por otro, utiliza un discurso sublime que construye un escenario fantástico. Si bien estos discursos podrían ser interpretados como opuestos, en la novela de Villiers se presentan de manera alternada e integral y componen un escenario que se vale de ambas estéticas.

Podemos identificar una hibridación genérica similar en las imágenes de la Salpêtrière. Con anterioridad señalamos que el advenimiento de la fotografía habilitó un nuevo tipo de realismo cuyo valor de verdad se consideraba superior a cualquier otro medio de registro; sin embargo, los retratos de las internas suelen ser referidos como composiciones sublimes (Didi-Huberman, 2007: 13). Sostener que composiciones que fueron producidas con el objetivo de ilustrar, comprender, clasificar y enseñar producen un efecto de desborde y descontrol parece contradictorio. La paradoja aumenta al considerar que las imágenes se presentaban como una herramienta de tratamiento y cura de las pacientes; sin embargo, los índices de alta de la institución eran nulos. Didi-Huberman (2007: 14-16) señalará que lo que ocurrió en la Salpêtrière durante el *fin-de-siècle* fue, en verdad, la construcción de una mitología de la locura y que todo lo que salió de allí es una hipocresía, la creación de una verdad por medios ficticios. En *Los endemoniados del arte* (1887), Charcot y Paul Richer analizan de manera exhaustiva distintas ilustraciones de endemoniados de la historia del arte porque, según indican en el prólogo, la mirada atenta de los artistas estuvo allí abocada a registrar los efectos de la histeria, sólo que aún no la llamaban por ese nombre (Charcot y Richer, 2000: 4). Concluirán que la persona que mejor ha sabido representar los males de la histeria fue Peter Paul Rubens (Charcot y Richer, 2000: 13) sin considerar nunca la “pictorialidad barroca de lo demoníaco” (Montilla, 2016: 73) que influencia dichas obras. En efecto, el método propuesto por Charcot tiene una impronta iconográfica que la relaciona con la mirada atenta del pintor, y, asimismo, los límites entre producción científica y artística nunca son claros: ambos estamentos se retroalimentan de manera natural. La fabricación de una iconografía de la histeria tan precisa y tan relacionada con las posiciones que han tomado los cuerpos en

la historia de las artes es lo que permite que las internas comprendan que, para ser retratadas, tienen que desempeñar una performance impactante y que respete los lineamientos previamente establecidos por los médicos (Clúa, 2007: 193).

Un análisis de las figuras femeninas de *L'Eve future* siguiendo el esquema de doble enunciación que señalamos con anterioridad brindará más claridad a la hibridación de géneros durante el *fin-de-siècle*. Así, el personaje de Alicia es presentado con un tono irónico mientras que Hadaly, la mujer artificial, con un discurso fantástico. Uno de ellos atiende y crítica la verdad contemporánea a la par que el otro ilustra un mundo alterno que nos proyecta hacia un futuro mejor en el que la crisis de distinción se ve resarcida o, más precisamente, deja de ser un problema (Deneys, 1986: 176). La fe en el poder de mejorar la realidad que poseen las capacidades técnicas de Edison son tales que el inventor señala que debe tener cuidado de no dotar a su copia de un exceso de perfección que le impida cumplir correctamente con su objetivo de suplantar a Alicia: “el escollo que hay que evitar ahora es que el *fic-simile* no supere, físicamente, al modelo” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 86).

Una vez más, los dichos de Edison presentan un entramado argumental complejo y se manifiestan de manera paradójica con otras afirmaciones del mismo personaje. En el fragmento citado, queda claro, la androide podría, sin mucho esfuerzo, ser mucho más bella que la mujer biológica. Sin embargo, como señalamos con anterioridad, la descripción de Alicia la convierte en un doble de la Venus de Milo: “¡Es, efectivamente, la famosa Venus del escultor desconocido!” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 80). Esta mujer es una reproducción exacta del ideal de belleza de la antigüedad y, por extensión, de la producción artística canónica de la humanidad. En este sentido, el esquema dual que elaboramos en el párrafo precedente se vuelve aquí una tríada que posiciona a Alicia y Hadaly en relación directa con la Venus, un mismo rostro que oculta valores culturales absolutamente dispares: Venus como la riqueza y abundancia del origen de las artes, Alicia como el estandarte de los valores corrompidos de la modernidad, y Hadaly como la esperanza de la perfección futura. Es una misma imagen que encierra el ideal y la corrupción y, al mismo tiempo, el origen y el futuro. Ahora bien, la caracterización de Alicia como idéntica a la Venus implica una particular interpretación de lo que se considera real; para Villiers, lo conocido como real sólo es una copia (Hauskeller, 2014: 36). Aquí podemos apreciar que los órdenes de referencialidad están alterados: no es ya el arte el que imita al mundo sino a la inversa. En

este escenario resulta imposible establecer roles claros de referencia y representación, y, así, el rol de Alicia como modelo para Hadaly se diluye.

Hemos señalado que la enamorada de Lord Ewald tiene una frecuente presencia en la narración, pero sólo como referencia (Lathers, 1997: 87). El aspecto de Alicia está plenamente subyugado a la presencia de la fotografía y, como señala Sascha Hosters (2018: 71), esto evidencia la inestabilidad de su significado como fuente original. Así como podemos decir que, en la novela, la construcción de la significación de este personaje es compleja y paradójica, también podemos afirmar que la escisión de la imagen y el cuerpo que le dio origen en el método iconográfico utilizado en la Salpêtrière era un objetivo perseguido de manera explícita. En efecto, los mecanismos de diagnóstico pretendían que las fotografías captaran la imagen de la histeria —no de las pacientes— y suplantarán a la interna cuando ya no estuviera presente o se completara el proceso de registro y ya no fuera necesaria (Montilla, 2016: 53-54).

En este punto, se vuelve necesario mencionar la influencia de una de las características que la fotografía como medio de producción de imágenes tiene en los procesos de presentación —y creación— de mujeres: la posibilidad de la reproducción técnica de dichas producciones.¹ A diferencia de la ilustración pictórica, las posibilidades técnicas de producción fotográfica permitían la generación de un sinnúmero de copias que convertirían a una única imagen en inmortal. Sin embargo, señala Allison De Fren (2009: 258), la trascendencia del objeto visual implica un costo que desestabiliza la interpretación tradicional de la belleza y, también, del mundo de las apariencias.

Una vez más, el abordaje de *L'Eve future* es paradójico. Ya hemos referido la representación del rostro de Hadaly —o de la Venus, o el de Alicia— como una única apariencia hermosa que muestra significados intrínsecamente diferentes y, en efecto, la androide es presentada por Edison como un ser eterno que jamás morirá ni modificará su aspecto ideal (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 196). Sin embargo, su creador —quién puede copiar su imagen al infinito— se burla de la posibilidad de generar una segunda Hadaly (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 187). La industria y producción en masa son, en efecto, el enemigo del ideal clásico y por ello la naturaleza técnica de la nueva mujer artificial es motivo de risa. El origen, los valores clásicos y el futuro entran aquí una vez

¹ Los trabajos de Susan Buck-Morss (1992) y W.J. Thomas. Mitchell (2003) representan revisiones del concepto de *reproductibilidad técnica* que ilustran de manera interesante los conceptos de la medicina como herramienta para generar cuerpos pasivos y la alteración de la relación entre copia y original trabajados en el presente artículo.

más en cortocircuito. A pesar de la risa de Edison, la reproductibilidad de imágenes es parte esencial del mecanismo de producción de la nueva apariencia de la androide: el aspecto de Alicia será grabado en el cuerpo de Hadaly por medio de la fotoescultura, mecanismo que requiere veintiún fotografías del objeto a reproducir que servirán para moldear otro material que las imitará. Como podemos apreciar, aunque Edison insiste en que Hadaly es única, su imagen copiada se remonta a mucho más que una.

A diferencia de la novela, el compromiso de la Salpêtrière por producir un conjunto abundante y reproducible de imágenes fue perseguido de manera sistemática. En efecto, la institución puede ser referida como la más grande y ambiciosa máquina óptica del *fin-de-siècle* (Montilla, 2016: 51). Con anterioridad, hemos indicado que la identificación y clasificación de una serie de caracteres iconográficos permitía la creación de una performance que las internas podían aprender y ejecutar; en este sentido la histeria era un mal imitativo. Así pues, señala Clúa (2007: 192), el estudio de la histeria de finales del siglo XIX es el discurso que ficcionaliza con más fuerza los cuerpos de las mujeres, hasta poder compararse con las exhibiciones de autómatas tan populares durante el periodo. Este carácter performático revela al estudio desarrollado en la Salpêtrière como una narración y además enfatiza su carácter repetitivo, la creación sistemática de una serie de imágenes determinadas. En este contexto, la histeria puede ser comprendida como una respuesta a un vacío iconográfico gestual que queda vacante en el nuevo sistema de percepción del entorno ya mencionado (Ruiz, 2019: 28). En efecto, es la prolongación de la vista funcional la que permite la representación de una serie discreta de imágenes —gestos y posturas referidas como de facies—, y esto otorga un nuevo valor a la repetición (Didi-Huberman, 2007: 39), uno en el que la recurrencia de una misma imagen significaba una ampliación del conocimiento y no una redundancia. Tal como indica De Fren, Didi-Huberman (2007: 82) reconoce que las facies y su identificación tiene un costo: la pérdida del aura de la imagen y, por ello, la pérdida del valor artístico tradicional.

En un intento por explicar el efecto del arte contemporáneo luego de la época de la reproductibilidad técnica, Didi-Huberman (1997: 99) sostendrá que los objetos visuales de la modernidad responden, igual que los antiguos, a una relación dialéctica en la que la interacción entre espectador y representación excede el acto concreto de observar y permanecer delante de un objeto determinado. Lejos de negar los postulados de Walter Benjamin que identifican a la modernidad como la decadencia del aura

de la obra artística —es decir, de aquel entramado particular de tiempo y espacio que convertía al objeto artístico y su consumo en único e irrepetible—, Didi-Huberman sostiene que la nueva experiencia de contemplación artística excede las características de autenticidad de la obra en cuestión. En este escenario, la relación dialéctica entre espectador y obra suplanta el efecto del aura en el pasado. A diferencia del aura descrita por Benjamin —que requiere un valor de autenticidad y singularidad para conmover al espectador— la relación dialéctica de Didi-Huberman necesita que la imagen y quien la observa estén conectados por medio de una memoria colectiva que genere un efecto simultáneo y paradójico de cercanía y lejanía espacial y temporal. Mientras que la primera se relaciona con la exclusividad, la segunda lo hace con la multiplicidad de expresiones culturales. Así, en el desarrollo de su vida autónoma, la imagen se divorcia de su referente original. En el discurso final que Hadaly —cuando luce ya la imagen de Alicia— le dedica a Ewald para convencerlo de que la acepte como su compañera, la autómatas evoca los efectos de esta relación dialéctica. Señala: “tengo tantas mujeres en mí que ningún harén podría contenerlas. ¡Deséalo, y serán!” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 250). Su imagen, reconoce, no sólo no apela a aquella tonta y vacía mujer que le dio forma, sino que además lo hace a una infinidad de sentidos y significaciones que la excede por completo.

Ahora bien, aunque Didi-Huberman reconozca la decadencia del aura clásica y sostenga que la nueva imagen artística se caracteriza por una relación dialéctica, también identifica las similitudes que existen entre estos dos fenómenos. El autor concluye que en el objeto visual moderno y la relación que el espectador establece con él se construye un nuevo tipo de aura, una que, como ya señalamos, es dialéctica (Didi-Huberman, 1997: 93). Marie Lathers (1997) indica que *L'Eve future* es un gesto de resistencia ante la decadencia del aura: “Hadaly is thus a product of modernity's paradoxical enterprise: the preservation of aura in an artificial world” (137). De manera paradójica, indica la autora, esta mujer artificial “must be an original [...] Hadaly's refusal to submit to an existence as mere copy; she would instead assume the aura of an authentic work of art” (Lathers, 1997: 71). Así, para que la autónoma cumpla con el objetivo que le fue asignado, debe erigirse como la única. Edison es consciente de la necesidad de esta acción y la refiere de manera explícita: “la futura Alicia (hablo de la real, no de la viviente)” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 112).

El advenimiento de estas tecnologías ópticas, la fotografía entre ellas, produjo un efecto transformador en la interpretación de los cuerpos y de lo que se considera natural. Dorothy Kelly (2007) sostiene que Hadaly no es el único personaje de la novela que ha sido grabado con una identidad nueva y, por ello, es artificial. La autora advierte que Alicia tiene en su interior todos los códigos de comportamiento modernos que responden a una idiosincrasia burguesa. Su vida está abocada al utilitarismo, la superficialidad y la fugacidad del mundo moderno. Kelly (2007) indica que “this real woman is but an artificial product of her surroundings; she is the artificial doll” (127). Desde el punto de vista de Lord Ewald, esta realidad es una tragedia porque a pesar de que, como le señala Edison, “tiene el ideal grabado en el fondo del corazón” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 156), no consigue transmitirlo a su amada cuya alma está inevitablemente corrompida por los valores e intereses burgueses (Kelly, 2007: 128). Lo despreciable del personaje de Alicia es que su apariencia la presenta como el ideal, pero su espíritu la vuelve insignificante: un cielo a ras de la tierra (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 66). Considerando al signo de superficialidad y artificialidad que caracterizan a la modernidad y sus cambios y que la personalidad de esta mujer es el resultado de sus influencias, una vez más, su posible valoración como un ser natural se ve cuestionada: “tal criatura nunca será más que una muñeca insensible y sin inteligencia” (Villiers de L’Isle-Adam, 1944: 91).

Ahora bien, aquello que convierte al cuerpo de Alicia en artificial es el reconocimiento de que su voluntad está guiada por una serie de normas que condicionan su accionar. La interpretación de las personas como dispositivos en los que se imprime y manifiesta una serie de códigos específicos tiene directa relación con la influencia de las nuevas tecnologías de observación y diagnóstico de los cuerpos que se implementaron en la medicina (Kelly, 2007: 134). Así como la fotografía estuvo acompañada por la impresión de que antes de ella no se había observado con la misma certeza, los distintos aparatos de medición y observación de los cuerpos y sus síntomas los convierte en un conjunto de cifras y criterios. Devienen, así, en un lenguaje y su estudio, en una gramática. La fragmentación del cuerpo en categorías y procesos determinados es lo que, en *L’Eve future*, permitirá concebir la creación de una mujer artificial (Kelly, 2007: 136). Si consideramos el método iconográfico que Charcot utiliza en la Salpêtrière, encontraremos las mismas ideas y expresiones. Didi-Huberman (2007: 41) señala que el síntoma manifiesto en los cuerpos de las internas de la institución era

para Charcot signo de una lengua que él hablaba a la perfección; cada gesto y reacción era parte de un alfabeto de signos visibles en los cuerpos. Así, las histéricas son pensadas como superficies vacías donde se plasman las intenciones del observador (Clúa, 2007). Son, al igual que Alicia, cuerpos en los que se imprimen de manera forzada —o artificial—, primero, códigos de comportamientos y, luego, significados.

En *L'Eve future* abundan las escenas en las que se examinan los personajes femeninos. Estos estudios siempre se realizan de manera pausada, atenta y progresiva a pesar de que la materia de análisis sea muy dispar en cada caso —los comentarios y pareceres que Ewald tiene de Alicia, las imágenes fílmicas y objetos que Edison conserva de Evelyn, y los circuitos y piezas internas que conforman a Hadaly—. La novela cuenta con un capítulo que lleva por título “disección” y narra la atenta descripción que Edison realiza del interior de la autómatas. Cada una de sus partes es identificada como una porción de un sistema general que imita los órganos y conexiones de un cuerpo biológico, y —tal como indica el inventor— todos ellos eran fundamentales, “pues sin ello Hadaly no habría sido completamente humana” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 111). Aquí, la humanidad es interpretada como una serie de fragmentos fisiológicos apropiadamente identificados en su singularidad y en su valor como sistema.

En un intento por convencer a Lord Ewald de que acepte a Hadaly como su compañera de vida, Edison trata a su creación mecánica como si fuera un cuerpo humano diseccionado. Tal como indica Kelly (2007: 141), el tratamiento de lo inorgánico como orgánico es una constante en la novela. Asimismo, podemos realizar la operación inversa ya que, como hemos adelantado en los párrafos precedentes, los mecanismos de estudio y diagnóstico de la medicina —en su afán por organizar su funcionamiento en una serie de principios aprehensibles— tendían a interpretar a los cuerpos vivos como máquinas técnicas. El método utilizado en la Salpêtrière es, en efecto, un proceso de estandarización de los signos externos para lograr un esquema de diagnóstico funcional. De esta manera, “la fotografía, por tanto, debía cristalizar ejemplarmente el caso en cuadro: no en un cuadro extensivo, sino en un cuadro en el que el Tipo se condensaría en una única imagen, o en una serie unívoca de imágenes: la facies” (Didi-Huberman, 2007: 68). En estos dos casos se puede apreciar cómo todas las partes del cuerpo —tanto las internas como las externas— se fragmentan y, luego, decodifican en dos sentidos: uno que las hiperespecifica en segmentos discretos y otro que las

generaliza en categorías de clasificación; en ambos se produce un efecto de aislamiento de la parte que lo aleja de la persona individual al que pertenecía originalmente.

Ahora bien, la implementación de los métodos de clasificación y diagnóstico que hemos citado hasta el momento parte del interés y creencia que motiva la acción de Edison en la novela: el dominio de los cuerpos. La intención de producir una nueva mujer para suplantarlo y olvidar a otra que no podía ser controlada es una ilustración muy clara de las ambiciosas pretensiones que el estudio y análisis de los cuerpos generó. No obstante, tal como indica De Fren (2009: 239), *L'Eve future* representa un complejo discurso que tematiza las preocupaciones relativas a la posibilidad de dominación de los cuerpos y que, en la literatura, se manifiesta en la ansiedad por el mito de Pigmalión. De esta manera, en la novela el dominio de los cuerpos se manifiesta como una inquietud más que como una certeza. El interés por —y el modo de retratar a— las mujeres histéricas de la época es un síntoma de esta ansiedad.

Ya hemos señalado lo paradójico que resulta que a pesar de que las fotografías de la Salpêtrière eran parte de un mecanismo de estudio y diagnóstico que buscaba entender y controlar a las internas, éstas pueden ser interpretadas como sublimes, es decir, con una naturaleza que las vuelve inaprensibles y, por extensión, incontrolables (Didi-Huberman, 2007: 13). Al considerar las representaciones femeninas de *L'Eve future*, Lathers (1997: 74) reconoce que el autor no ignoró las reflexiones en torno a la histeria de su periodo e incluyó en la narración numerosas referencias: en múltiples momentos se puede comprender el comportamiento de las mujeres que inciden en el relato como manifestaciones propias de un comportamiento hipnótico que —tal como lo muestran las fotografías— era uno de los tratamientos utilizados con las internas de la Salpêtrière. Lathers sostiene que la interpretación de la hipnosis como cura o como síntoma no está clara ya que el proceso de catalepsia tenía manifestaciones físicas que resultaban idénticas a las producidas por la hipnosis inducida: un estado de pasividad absoluta, un teatro de la inmovilidad (Abeijón, 2017: 216). Montilla (2016: 78) es muy enfática respecto a esta característica ya que señala que los estados de hipnosis —sintomáticos o inducidos— pueden compararse con el aspecto que poseen las muñecas o los autómatas. Por ello, las numerosas escenas de la novela en las que aparecen mujeres yacentes o en trances de suspensión de la voluntad pueden ser interpretados como retratos de cuadros histéricos.

En efecto, la pretensión de aprehender los cuerpos en una serie de variables concretas que la época ponderó con tanto empeño y confianza genera una falta de sensación de control de los mismos que, como hemos señalado, puede cuestionarse en múltiples aspectos, y tanto las fotografías de la Salpêtrière como *L'Eve future* son un ejemplo de ello. Ahora bien, en los párrafos precedentes hemos explorado la presunta capacidad de la ciencia y medicina de la época para aprehender los cuerpos biológicos y los significados contradictorios que genera esta pretensión. Como indicamos, la producción de modelos y sistemas de clasificación estandarizados alejan el resultado de la particularidad de sus referentes. Así, la evidencia se vuelve abstracta. Si bien hasta el momento hemos hablado de la incidencia de estas creencias en la interpretación de los cuerpos biológicos, los hechos narrados en *L'Eve future* nos permiten hacer una reflexión similar respecto al cuerpo de la androide.

El cuerpo de Hadaly es esencialmente paradójico. Como hemos señalado, una parte de su composición se construye por medio de descripciones técnicas —aquí se evidencia lo bien informado que estaba Villiers porque utiliza términos rigurosos y novedosos de las ciencias contemporáneas al momento de su escritura— y, al mismo tiempo, la simple idea de su creación tiene una carga altamente imaginativa. La androide es símbolo de una oposición entre la técnica y la imaginación. Y esta última (a pesar de haber sido rechazada por la razón) se ve reflejado en las producciones técnicas (Matton, 1985: 45; Deneys, 1986: 175). Sin embargo, incluso aunque la ciencia coloque a lo sobrenatural en un segundo lugar, en Villiers es la ciencia lo que permite que la fantasía se manifieste: “That is because good science is an art, an art of creation [...] the two have the same performative function, that of an idea that is materialized to create a new entity” (Kelly, 2007: 149). Podemos encontrar un buen ejemplo de esta idea en el momento mismo en el que el personaje de Edison aparece por primera vez en el libro y su descripción se realiza en oposición al perfil del pintor romántico Gustave Doré: “sus dos fotografías de aquel entonces, fundidas en el estereoscopio, despiertan esa impresión intelectual de que ciertas efigies de razas superiores no se realizan plenamente sino bajo una moneda de figuras, diseminadas en la humanidad” (Villiers de L'Isle-Adam, 1944: 15). La identificación del inventor y el artista como un mismo tipo de genio evidencian la interpretación que hace la novela de la ciencia y el arte como una expresión afín.

Así como sostenemos que el cuerpo de la androide es el resultado de una mixtura entre materialidad e imaginación, si seguimos la postura de Wendy Steiner, podemos señalar que Alicia, como la modelo que brinda su imagen para la creación de Hadaly, tiene también una naturaleza mixta. La autora sostiene que “the model—a person who “poses”—is an important link between reality and artwork, since she is both a human being and an idealization, abstraction, representation of herself. She is reality mobilized for art, her appearance participating in both realms” (Steiner, 2001: 220). Asimismo, en la figura de la modelo siempre hay un valor de futuro que la conecta con el espíritu de previsión que reina en la producción de conocimiento propio de la ciencia y de la literatura. En cuanto que fuente para un trabajo que será producido a costa de su existencia, la modelo es una materialidad que se proyecta a un tiempo que aún no existe e, irónicamente, su valor como materialidad desaparece cuando la obra está terminada (Steiner, 2010: 14). Con anterioridad, señalamos que la consolidación de un aura moderna significaba la construcción de una imagen que existe como si tuviese vida propia. La emancipación de la modelo y la obra propia de la teoría de Steiner resulta interesante para pensar en la posibilidad de la construcción de una imagen que exista sin conexión a su referente.

Ahora bien, uno de los requerimientos para la consolidación del aura dialéctica tal como lo presenta Didi-Huberman es el mecanismo moderno de reproductibilidad de la imagen y, al mismo tiempo, necesita un sistema de producción, distribución y comercialización de imágenes que sostenga y aliente esa superproducción de obras. Por ello, la existencia de una imagen escindida de su referente está directamente relacionada con una sociedad del espectáculo. Tanto *L’Eve future* como la Salpêtrière han sido catalogadas, en distintas ocasiones y por distintas personas, como museos. La primera, como uno que coloca en exposición cuerpos y objetos del pasado y del futuro (Lathers, 1997: 65). La segunda, como un museo patológico vivo o enorme emporio de miserias humanas (Didi-Huberman, 2007: 28). En la Salpêtrière, la clínica se convirtió en espectáculo e, irónicamente, los males de las internas —mientras eran retratadas— empeoraban (Didi-Huberman, 2007: 8). Didi-Huberman (2007: 13) dirá que la espectacularización de los procedimientos médicos durante el capítulo de fines del siglo XIX en la Salpêtrière fue tal que puede ser interpretado como parte de la historia del arte.

Sin embargo, el origen de este capítulo tan particular puede encontrarse en la historia porque la puesta en escena como medio para estudiar y enseñar los secretos del

cuerpo es una herencia de las disecciones y los estudios anatómicos del Renacimiento (De Fren, 2009: 248). En efecto, el teatro y la exhibición de los conocimientos relativos al cuerpo y sus males tienen una larga tradición, y los valores de objetividad y ficcionalización se entremezclan. Sin embargo, en la Salpêtrière no podía utilizarse el mismo método de estudio que en el Renacimiento porque sus pacientes estaban vivas. Como la disección no era una opción viable para contemplar el interior de estas mujeres, su método se concentró en el refinamiento de la mirada como herramienta de análisis clínico. Didi-Huberman (2007: 18) señala que el método de la psicología experimental acarrea un problema porque supone un constante mecanismo para figurar y llevar a escena, pero siempre al límite de una falsificación. Y aquí, indica, aparece la paradoja de la evidencia espectacular (Didi-Huberman, 2007: 82). La gran máquina óptica en la que se convirtió la Salpêtrière exponía a las internas a una visualidad sistematizada que —lejos de cumplir su cometido de registrar cada uno de los cambios que ocurrían en esos cuerpos— generaba un ambiente ficcionalizado en el cual los pacientes se veían obligados a posar sin cesar. Y, así, el límite entre realidad y puesta en escena era imposible de distinguir.

De manera similar, el análisis al que son sometidos los personajes femeninos de *L'Eve future* hace que sus imágenes —fotográficas, fílmicas o fotoesculpidas— sean sometidas una y otra vez a la inspección, clasificación y cuestionamiento. Sus significaciones, objetivos y valor intrínseco son abordados y presentados una y otra vez siempre implementando un tono certero, de verdad revelada. Sin embargo, como hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, la novela de Villiers de L'Isle-Adam se caracteriza por un tono esencialmente paradójico: lo que parece casi nunca es. A pesar del convencimiento de la voz de Edison, necesita volver una y otra vez a los mismos temas, explicar una y otra vez la naturaleza de la mujer y cada uno de los aspectos de los personajes femeninos que lo rodean desde distintos ángulos y puntos de vista. Así, la lección final, la verdad inequívoca nunca llega. Lo que sí ocurre es que en el proceso se crea una sala de exposición, física o imaginaria, donde todos los personajes femeninos se colocan para su estudio: una continua espectacularización de su existencia.

En el desarrollo de las páginas precedentes hemos explorado algunos efectos puntuales que la implementación de las nuevas tecnologías ópticas produjo en la interpretación y tratamiento de los cuerpos de las mujeres retratadas en *L'Eve future* y en las fotografías de la Salpêtrière en relación con los valores de referencialidad del original

y la copia. El análisis que realizamos en la primera parte indaga los efectos que el advenimiento de la fotografía provocó en el corpus seleccionado y evidencia que a pesar de que hay un reconocimiento del valor de verdad absoluta con el que solían estar impregnadas las imágenes fotográficas, ambas producciones abundan en discursos que confunden con insistencia y alternancia la valoración de las imágenes producidas por la ciencia o el arte como fantásticas o positivas. La identificación de estos discursos ambiguos también fue tema en la segunda parte del presente artículo, donde indagamos los efectos de reproducibilidad técnica de las imágenes. Así, la repetición y copia al infinito de los cuerpos —en un sentido material en *L'Eve future* y en un sentido performativo en la Salpêtrière— encarna un cuestionamiento de los valores de representación tradicionales y, por extensión, respecto a las relaciones de referencialidad. En la tercera parte del artículo —aquella que considera la interpretación del cuerpo como un código— revisamos el constante análisis de las mujeres como síntoma de una ansiedad de época que, lejos de brindar mayor control sobre los mismos, delata una carencia de certeza en relación con la definición de su naturaleza. En la última parte del artículo consideramos la constante espectacularización de estos cuerpos y cómo los escenarios, imaginarios o reales, de *L'Eve future* y de la Salpêtrière devienen museos y las mujeres que los ocupan en objetos de observación similares a obras de arte. Como señalamos, los aspectos que, de manera progresiva, hemos considerado aquí producen una serie de alteraciones en el modo en que se interpreta la verdad y la realidad que se plasma en un alejamiento respecto al referente de la imagen producida.

Referencias bibliográficas

- ABEIJÓN, Matías. (2019). “El cuerpo histérico en las experiencias clínicas de la Salpêtrière. Un análisis performativo”. *Teoría y Crítica de la Psicología*, 12, 206-222. <https://www.teocripsi.com/ojs/index.php/TCP/article/view/247>.
- BUCK-MORSS, Susan. (1992). “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork Essay Reconsidered”. *October*, 62, 3-41. <https://doi.org/10.2307/778700>.
- CHARCOT, Jean Martin; RICHER, Paul. (2000). *Los endemoniados en el arte* (Angel Cagigas, Trad.). Del Lunar.

- CLÚA, Isabel. (2007). “Género, cuerpo y performatividad”. En Meri Torras (Coord.), *Cuerpo e identidad I* (pp. 181-217). Ediciones UAB.
- DE FREN, Allison. (2009). “The Anatomical Gaze in *Tomorrow’s Eve*”. *Science Fiction Studies*, 36(2), 235-265.
- DENEYS, Anne. (1986). “L’Avenir-femme au futur antérieur. L’Ève future de Villiers de l’Isle-Adam”. *Cahiers de Fontenay*, (44-45), 172-191. <https://doi.org/10.3406/cafon.1986.1406>.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Horacio Pons, Trad.). Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2007). *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (Tania Arias y Rafael Jackson, Trads.). Cátedra.
- HAUSKELLER, Michael. (2014). *Sex and the Posthuman Condition*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137393500>.
- HOSTERS, Sascha. (2018). *Short Circuits of Reality* (Tesis doctoral, Rutgers University, Estados Unidos). Recuperado de <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/59114/>.
- KELLY, Dorothy. (2007). *Reconstructing Woman. From Fiction to Reality in the Nineteenth- Century French Novel*. Penn State University Press. <https://doi.org/10.1515/9780271034966>.
- LATHERS, Marie. (1997). *The Aesthetics of Artifice. Villiers’s L’Ève Future*. University of North Carolina Press.
- MATTON, Sylvain. (1985). “Le Jeu de la technique et de l’imaginaire dans *L’Ève future* de Villiers de l’Isle-Adam”. *Les Études Philosophiques*, (1), 45-56. <https://www.jstor.org/stable/20848138>.
- MITCHELL, W.J. Thomas. (2003). “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”. *Modernism/modernity*, 10(3), 481-500. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0067>.
- MONTILLA, Julia. (2016) *Enajenadas. Ilustraciones médicas de la locura femenina en el siglo XIX*. Brumaria.
- MONTMÉJA, A. de; BOURNEVILLE, Désiré Magloire. (1869). “Avant-Propos”. *Revue photographique des hôpitaux de Paris*, (1), XI-XII. <https://patrimoine.sorbonne-universite.fr/fonds/item/3492-revue-photographique-des-hopitaux-de-paris-1ere-annee?offset=15>.

- RUIZ, Paula Arantzazu. (2019) “Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico ‘fin-de-siècle’ y las vanguardias artísticas”. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 19, 19-44. <https://doi.org/10.24310/fotocinema.2019.v2i19.6644>.
- STEINER, Wendy. (2001). *Venus in Exile: The Rejection of Beauty in Twentieth-century Art*. The Free Press.
- STEINER, Wendy. (2010). *The Real Real Thing*. University of Chicago Press.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM. (1944 [1886]). *La Eva futura*. Zig-Zag.



GONZÁLEZ AKTORIES, Susana; CRUZ ARZABAL, Roberto;
GARCÍA WALLS, Marisol (Eds.). (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas*.
Universidad Nacional Autónoma de México.

Como parte de las publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, surge el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas* (2021), un manual que reúne conceptos para analizar formas literarias que abordan medios visuales, sonoros o gestuales. Esto no excluye su pertinencia para el abordaje crítico de otras ramas humanísticas, como la historia del arte, los discursos estéticos o la propia actividad creativa. Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls, editores del vocabulario, remarcan que éste pretende “contribuir a la innovación y el mejoramiento de la enseñanza en asignaturas específicas dentro de los planes curriculares de estudios superiores” (González Aktories *et al.*, 2021: III), además de mostrar la amplia gama de posibilidades de los estudios intermediales, aplicados a casos concretos. El manual puede consultarse de forma libre en internet, a través del uso práctico de hipervínculos que se desplazan de un término a otro, sin el requerimiento de leer el texto linealmente. De igual manera, puede descargarse en formato PDF, para ser consultado en dispositivos móviles. Ello enfatiza la

condición plural de la publicación, abierta a múltiples escenarios geográficos y culturales.

El desglose de conceptos como *intermedialidad*, *libro*, *transmedia/crossmedia*, *materialidad*, *ecfrasis*, *legibilidad*, *poéticas sonoras*, entre otros, compone el repertorio a revisar. Cabe subrayar que se trata de un trabajo colectivo en el que cada noción es tratada por una autora o autor que explica y contextualiza los orígenes históricos y el estado de la cuestión de dichos conceptos, a partir del comentario de textos teóricos y críticos. En ese sentido, el vocabulario provee un balance general de la discusión mundial de los estudios intermediales, además de incluir problemáticas que atañen al acontecer de las tecnologías de la información, mismo que repercute directamente en la producción, recepción y comprensión de las obras. La ejemplificación de cómo han sido aplicados dichos estudios da pie a imaginar un posible itinerario de investigación para universitarios interesados en robustecer sus fuentes teóricas, o para cualquier persona que busque referencialidades puntuales sobre estos temas.

El concepto de *intermedialidad* reviste una importancia sustancial, no sólo por el título del ejemplar, sino porque las nociones tratadas, de algún u

otro modo, confluyen en ella. Si bien el apartado inicia con el origen del concepto, inscrito en la descripción del escudo de Aquiles en Homero, el viaje crítico hace un largo recorrido por el tiempo, hasta llegar a las vanguardias, además de incluir la revisión de producciones digitales en el siglo XXI. Esto suscribe un muestrario del cómo la intermedialidad destaca tensiones o diálogos entre lenguajes artísticos puestos en relación en un mismo objeto de estudio. Los ejemplos propuestos por las autoras y autores retoman producciones de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, con lo cual se proporciona un horizonte extenso del fenómeno intermedial desde distintas tradiciones.

Otra entrada de sumo interés es *legibilidad*, en la que encontramos un repaso por momentos clave en el proceso de enseñanza de la lectura en distintas épocas, además de reflexiones en torno a los recursos para el estímulo de una actividad tan necesaria como creativa. Asimismo, se explora la idea del *cuerpo lector* y las acciones que éste lleva a cabo, a fin de plantear consideraciones sobre la legibilidad de otros sistemas semióticos, como el cine o el teatro. Lo anterior establece conexiones con la noción de performatividad, vinculada a ciertos aspectos de los estudios de género y *queer*.

Un apartado más a destacar es *libro*, en el que encontramos apreciaciones sugerentes para repensar la relevancia y complejidad del término. Así lo asienta González Aktories (2021):

La relación que se suele entablar con los libros en las más diversas culturas se ha naturalizado a tal grado que puede resultar extraño en un primer momento la necesidad de cuestionar desde la teoría literaria su valor como objeto. Así, se tiende a perder

de vista el hecho de que un libro es un artefacto altamente sofisticado y complejo que, más allá de servir a la conservación y el almacenamiento de un texto, presenta rasgos intermediales de distinto tipo. (97)

Desde tal perspectiva, la autora se detiene en el análisis de procesos que bordean la materialidad del libro: prácticas editoriales, consideraciones del libro en cuanto discurso artístico y crítico, o la importancia de la edición digital.

Igualmente resulta interesante el apartado *archivo*. Aquí se toma distancia con otros significados regularmente asociados a la palabra, como ‘repositorio’, ‘colección’ o ‘base de datos’, a fin de particularizar la lectura crítica del concepto. También se recuperan comentarios acerca de autores que han hecho consideraciones relevantes en el campo. Entre ellos encontramos a Michel Foucault, Jacques Derrida, Hal Foster, Benjamin Buchloh o Rosalind Krauss. También está presente la idea de archivo como constructo recurrente en las artes visuales modernas y contemporáneas; conjuntamente, se sintetizan singularidades del término dentro de la historia del arte.

En total son diecisiete nociones las que dan forma a este universo crítico, en donde lo descriptivo y lo hermenéutico se encuentran, a fin de robustecer los paradigmas de análisis y la reescritura de significados. En específico, habría que subrayar que el vocabulario considera literaturas extendidas como aquellas que “subrayan la ruptura de las fronteras entre artes y discursos, especialmente en lo que se refiere al uso de lenguajes y medios asociados con éstos, ya sea que se hable del trasvase de los códigos y usos literarios a las artes plásticas o de los usos de la imagen en las obras literarias, incluso en la

disolución de la antigua partición de las artes para la creación de nuevas disciplinas y formas” (González Aktories *et al.*, 2021: 11). Esta manera de ubicarse frente a la literatura y los medios hace del vocabulario una referencia para la investigación pensada como un proceso creativo también.

El manual contiene textos de los editores, además del trabajo de Cinthya García Leyva, María Andrea

Giovine Yáñez, Ana Cecilia Medina Arias y Julián Woodside Woods. Aunado a ello, se suma el apartado “para saber más”, el cual aporta información bibliográfica de distintas procedencias respecto a los estudios intermediales. Puede consultarse en línea.¹

Mildred CASTILLO CADENAS

Referencias bibliográficas

- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana; CRUZ ARZABAL, Roberto; GARCÍA WALLS, Marisol. (2021). “Presentación”. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. I-III). Universidad Nacional Autónoma de México.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana. (2021). “Libro”. En Susana González Aktories, Roberto Cruz Arzabal y Marisol García Walls (Eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales: hacia el estudio de las literaturas extendidas* (pp. 97-112). Universidad Nacional Autónoma de México.

¹ https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830

FERNANDÉZ, José Francisco; SARDIN, Pascale (Eds.). (2021).
Translating Samuel Beckett around the World. Palgrave Macmillan.

La obra de Samuel Beckett es y ha sido, por buena parte de los últimos 70 años, un punto de referencia en los procesos formativos de artistas escénicos, creadores y directores teatrales, dramaturgos, así como de críticos literarios por igual. Desde el estreno de *En attendant Godot* en 1953, la obra del autor irlandés ha dado la vuelta a los escenarios y las editoriales de las más distantes geografías, y Beckett se ha perfilado como uno de los autores de mayor difusión del siglo xx. El permanente movimiento de la obra beckettiana hacia contextos culturales y lingüísticos ajenos al inglés y al francés en que se produjeron —mantengamos en mente el bilingüismo autoimpuesto por Beckett al inicio de su empresa teatral— ha exigido, en diversos momentos y desde variados enfoques, ejercicios de traducción continuos, en permanente evolución y, sobre todo, de manufacturas propias de cada región e idioma. Es en dicho contexto que *Translating Samuel Beckett around the World* se propone examinar doce casos de traducción en doce países distintos a lo largo de varios momentos históricos.

José Francisco Fernández y Pascale Sardin, quienes editan esta colección de ensayos, reúnen los textos críticos en tres grupos geográficos principales: “Northern Europe”, “Southern Europe and South America” y “Middle East and Asia”. De esta forma, Fernández y Sardin ilustran las rutas principales por las que se ha movilizado la obra de

Beckett. Esta decisión editorial también muestra el enfoque propio de los estudios culturales que fue empleado en la selección de los textos y que propulsa igualmente gran parte de las reflexiones críticas depositadas en ellos. La intersección entre un puntual análisis lingüístico y literario de las estrategias de traducción propias de cada caso con el examen de las condiciones socioculturales que las propiciaron caracteriza la mayoría de los ensayos de la colección y brinda al lector un panorama amplio pero comprensible de los movimientos de la obra (en su mayoría teatral) de Beckett por el mundo. En efecto, tanto los editores como los autores aceptan y reconocen la relevancia política y cultural que han tenido las obras del autor de *Esperando a Godot*. Ensayos como “‘Half in Love’: The Translation and Reception of Samuel Beckett in Spain”, de Robert Patrick Murtagh, o “From Bits and Pieces to an Ensemble: Translating Samuel Beckett in Mainland China”, de Aiyin Liu, dan cuenta del complejo diálogo entre las traducciones de la obra de Beckett y los ambientes políticos del siglo xx, así como las audiencias de éstos y los sistemas que habitaron y habitan. Ensayos como “Domesticating Beckett: The Religious and Political Complexity of Pakistan and *Waiting for Godot*”, de Muhammad Saeed Nasir, muestran las tácticas de traducción particulares que se han requerido para la presentación del trabajo de Beckett en contextos culturales y religiosos tan distantes de los del autor.

Igualmente, un buen número de estos ensayos se enfocan en descifrar la posición de Beckett respecto a la traducción de su propia obra. En “Stopped in Holland: Samuel Beckett in Dutch Translation”, por ejemplo, Onno Kusters explica algunas las conexiones neerlandesas presentes en la obra del autor —en su mayoría enlazadas con la visualidad— y problematiza la figura de Jacoba Van Velde, traductora autorizada y agente de Beckett que llevó a los Países Bajos varias de sus obras con pocos años de diferencia respecto a sus estrenos en Francia pero que supone también, hasta el día de hoy, una presencia traductora que ha impedido o al menos ralentizado el trabajo de otros traductores sobre la obra del autor. En “‘My Italian is not up to more’: Samuel Beckett, Editor of ‘Immobile’”, Antonio Gambacorta ilumina el trabajo de Beckett en el contexto lingüístico del italiano y pondera el coqueteo de Beckett con la traducción a y desde una lengua que no dominaba del todo. De la misma forma, brinda un análisis de la actitud de Beckett hacia las traducciones de su obra al italiano.

Llama la atención que, en la selección de ensayos, así como en la división tripartita en que se disponen los mismos, el rol de la obra de Beckett en América Latina se vea infrarrepresentado. Son dos los ensayos que dan cuenta de la historia del trabajo de traducción de la obra de Beckett en dicho territorio: “Translations of Beckett’s Work in Argentina”, de Lucas Margarit y María Inés Catagnino, y “The Meremost Minimum: Beckett’s Translations into Brazilian Portuguese”, de Renata Vaz Shimbo y Fábio de Souza Andrade. El primero se centra en el rol fundamental que tuvo la escena teatral argentina en la entrada de la obra de Beckett a América Latina y resalta la larga historia

de montajes-traducciones que se ha suscitado en el país. Resalta la temprana adopción del teatro beckettiano por parte de las audiencias y compañías argentinas, y brinda un análisis de estrategias concretas en la traducción de *En Attendant Godot*, el poema “Comment dire” y la pieza *Acts Without Words*. Renata Vaz Shimbo y Fábio de Souza Andrade, por su parte, analizan la intensa mas parcial influencia de Beckett en el teatro brasileño y enlazan la falta de traducciones del Beckett temprano a dicho fenómeno a la vez que esbozan una historia de los abordajes teóricos y traductológicos de la obra del autor en su país. Vaz y de Souza derivan de los antecedentes traductológicos de la obra de Beckett un diagnóstico del estado actual del estudio y traducción de Beckett y comunican una preocupación de los lectores y traductores contemporáneos por el lenguaje beckettiano y su evolución, así como sus similitudes y diferencias con el portugués brasileño. Las aportaciones de los y las traductores mexicanos, por ejemplo, no son rastreables en esta colección de ensayos, como tampoco lo son las traducciones hechas en Chile o en Colombia de textos menos populares del autor. Vale la pena precisar, sin embargo, que el editor José Francisco Fernández se ha encargado de estos temas en otras publicaciones que se antojarían pertinentes a esta colección; particularmente ha tratado la traducción en México de la obra de Beckett, en concreto aquella elaborada por José Emilio Pacheco de *Comment C’est* (Fernández, 2021)

En conclusión, esta colección de ensayos constituye un ejemplo particularmente efectivo de la implementación de herramientas propias de los *translation studies* junto con enfoques culturales, políticos e históricos. Fernández y Sardin ensamblan una mirada amplia de las circunstancias que

han condicionado la difusión del corpus beckettiano a lo largo de las geografías y las cronologías antes mencionadas, y cada uno de los ensayos presenta una aguda atención a la territorialidad que le concierne y su reacción a la obra de Samuel Beckett. Esta colección supone, en ese sentido, una

colección de herramientas y referencias ampliamente útiles en el campo teórico-práctico de la traducción y se consolida como un valioso recurso en la comprensión de la literatura beckettiana como fenómeno global.

Pablo Hurtado

Referencia bibliográfica

FERNÁNDEZ, José Francisco. (2021). "José Emilio Pacheco, traductor de Samuel Beckett. El caso de *Cómo es* (1966)". *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, (52), 149-162. <https://doi.org/10.32735/S0718-2201202100052888>.

DEANDA-CAMACHO, Elena. (2022). *Ofensiva a los oídos piadosos: obscenidad y censura en la poesía española y novohispana del siglo XVIII*. Iberoamericana Vervuert.

En este mundo en el que el consumo irrefrenable de imágenes se ha vuelto nuestro pan de cada día, el debate sobre la presencia ineludible y a menudo problemática de la pornografía hace indispensable generar remansos desde donde se pueda pensar críticamente sobre el impacto social y político que tiene, y que ha tenido históricamente, la representación del sexo para la recreación y los fines no reproductivos. Si bien buena parte del debate en torno a la exposición, el consumo y la producción de pornografía se centra en su presencia audiovisual actual mediada principalmente a través del internet, el ascenso de la reflexión crítica sobre este tema ha abierto cauces fructíferos y, sobre todo, necesarios para entender el papel que estas industrias y sus imaginarios desempeñan en la configuración de nuestras identidades y deseos a través del tiempo. Voluntaria o involuntariamente, la pornografía nos acompaña, nos asedia, nos interpela y genera visiones particulares sobre lo que se debe, puede o proscribse desear. Así, resulta necesario abrir una conversación posible sobre estos temas desde espacios que permitan desmontar los preceptos básicos sobre los que se fundan algunos de los discursos más acendrados para hablar sobre el sexo. Pese a las dificultades y confrontaciones que se ponen en juego al momento de hablar sobre estos temas

en ámbitos especializados académicos y en las aulas universitarias, el ascenso de los *porn studies* como un campo legítimo de estudio dentro de la teoría y crítica literarias da pie a pensar que todavía queda mucho por desmontar y desentrañar en cuanto a las relaciones políticas y sociales que se juegan dentro de la alcoba (y a menudo fuera de ella).

A partir de una mirada que integra los estudios sobre pornografía con perspectivas teóricas indispensables en torno al poder, la religión, el patriarcado, el cuerpo, el género y el colonialismo, Elena Deanda-Camacho analiza, con herramientas bien afiladas, un conjunto de textos poco conocidos de la literatura española y novohispana del siglo XVIII que contribuyen a desmontar el estereotipo de este periodo como uno asfixiado por el control eclesiástico inquisitorial y la censura. Al sacar estos poemas del “cajón desautorizado de la literatura ‘picante’” (21), Deanda-Camacho contribuye a conformar un panorama amplio y más preciso de la tradición pornográfica europea en la que España y sus colonias suelen quedar desdibujadas. En este sentido, el libro no sólo resulta interesante para quienes estudian la tradición dieciochesca hispánica, sino también para quienes estén interesados en las formas de representación de la sexualidad de la época e incluso para quienes se interesen en (re)pensar las relaciones entre lo erótico, lo lascivo,

lo vulgar, lo grotesco y lo sensual como punto de acceso para entender de qué hablamos cuando hablamos sobre la pornografía.

A lo largo del libro, Deanda-Camacho lleva a cabo una revisión minuciosa de teorías contemporáneas que ayudan a iluminar nuestra comprensión de las dinámicas sociales en torno al cuerpo, el género, la sexualidad y la censura (Foucault, Derrida, Kristeva, Sedwick, entre otros). De esta forma, la autora se propone explorar el borde dialógico y conflictivo que existe entre la censura y lo obsceno y retoma la imagen deleuziana del pliegue para explicar que la obscenidad y la censura existen en un tipo de relación en la que ambas partes “son las dos caras de la misma moneda, el anverso y el reverso de un libro” (28). La interdependencia de estos conceptos está en la base sobre la que se funda la posibilidad de construcción del corpus estudiado por Deanda-Camacho, pues el archivo inquisitorial se erige como el mejor custodio de los textos obscenos que pretende borrar de la faz de la tierra. Aquella literatura denominada *ofensiva a oídos piadosos* queda guardada y registrada gracias a que su contraparte necesaria, el aparato de censura, la invoca y condena de manera simultánea. Así, el estudio tiene dos centros de gravedad: por un lado, el archivo inquisitorial y los textos que construyen el sistema de control de los discursos sexuales y, por otro, la producción literaria de textos de diversa índole y tradiciones considerados obscenos que tiene su origen en España y Nueva España. Entre estos textos figuran autores renombrados de la Ilustración, como Nicolás Fernández de Moratín y su hijo Leandro, Juan Fernández, Félix María de Samaniego, Tomás de Iriarte y Juan Meléndez Valdés, así como textos de origen popular como los sones novohispanos del “Chuchumbé” y el “Jarabe gatuno”.

El libro está organizado en cinco capítulos cuyo hilo principal es la exploración del borde entre censura y obscenidad, así como la distinción entre lo erótico y lo pornográfico en textos que se sitúan en lugares aparentemente diversos como el prostíbulo y el confesionario. En el primer capítulo, la autora se centra en la forma en que los textos inquisitoriales y religiosos construyen la noción de obscenidad, en tanto que en el segundo capítulo se establecen algunos conceptos clave para analizar la literatura prostibularia, tales como el término “pornotopia (del griego *porné*, prostituta y *topos*, espacio)”, del cual se vale la autora para explorar las conexiones entre “los cuerpos femeninos prostituidos y la ciudad (21). El tercer capítulo del libro se centra en textos específicos como *El arte de putear* (1775-1777) de Nicolás Fernández de Moratín, las *Décimas a las prostitutas de México* (1782-85) y las *Fábulas futrosóficas* (1824), donde se emplean estrategias cambiantes para localizar, fijar, representar y, así, dominar, al menos discursivamente, los cuerpos de las prostitutas en el espacio citadino. Frente a estos textos escritos por una figura autoral individual (aunque sea anónima), el cuarto capítulo se centra en textos populares y las formas de representación de la sexualidad clerical. Asimismo, en este capítulo se trata la manera en que la denuncia de la obscenidad también se vuelve una válvula de escape para ventilar las ansiedades coloniales frente a la turba y su oralidad, la fiesta y el baile. Por último, el quinto capítulo explora la distinción entre lo erótico y lo pornográfico, más allá de juicios estéticos de valor y clase, para establecer una distinción operativa y esclarecedora de las estrategias “eufemísticas” o “disfemísticas” que prevalecen en cada tipo de literatura.

La perspectiva crítica desde la cual se estudia este corpus confronta lecturas políticas que tildan obras como la *Carajicomedia* de “protestatarias, libertarias” y defensoras de la “gozosa libertad del placer” (79) sin tener en cuenta que la representación aparentemente liberada de un tipo de sexualidad (por lo general masculina) también ensaya y profundiza algunas de las dinámicas de poder más arraigadas dentro de las relaciones patriarcales. Deanda-Camacho nos recuerda que Foucault “destronó el mito de que el discurso sobre el sexo era subversivo solo por hablar del sexo”, y que éste “también puede ser un medio de control del cuerpo y el conocimiento” (17). Mediante un análisis mordaz, pero a la vez ecuánime y certero, de textos en donde los carajos se baten a muerte contra los coños, la autora muestra la manera en que estos textos negocian su ansiedad frente a los cuerpos femeninos a través de una fantasía violenta que perpetúa una tradición de literatura “escrita por hombres para hombres” (70). El análisis de Deanda-Camacho también acierta en reconocer los juegos de humor, la burla, el relajo y la liberación de fuerzas libidinales a menudo subversivas sin perder de vista los matices finos en cuanto a las formas de sujeción y violencia que a menudo avanzan junto con ellos.

Deanda-Camacho centra su atención en la consideración sobre qué constituye la obscenidad desde una perspectiva teórica profundamente informada, pero a la vez situada en las propias limitaciones y horizontes de quien lee —en este caso, en ella misma—. En este sentido, afirma que lo obsceno “existe en una relación dialógica con la persona que lo ha nombrado” (27). La autora recupera la doble etimología de la palabra obsceno como “aquello que debía salir de escena

(*obs-scaene*) o lo que se desechaba por sucio o por estar relacionado con el cieno (*obs-caenum*)” (13) y muestra cómo lo obsceno se construye a partir del momento en que se nombra. En virtud de esto, la autora subraya no sólo aquello que intenta acallar sino también la forma específica en que se construye el discurso que calla o nombra lo obsceno. Así, en la mejor tradición del *close reading*, Deanda desmenuza pasajes donde desfilan “balbucientes lenguas”, “ardientes flujos”, “calzones puercos y sudados”, pelos, coños y carajos con el mismo aplomo con el que la crítica estilística analizaba los “mil panderos de cristal” que herían la madrugada de García Lorca, todo esto sin perder de vista que los cuerpos textuales representados cifran relaciones entre cuerpos reales que quedan siempre esbozados por el texto, aunque también fuera de éste. En otras palabras, pese al rigor de su análisis textual, Deanda-Camacho no pierde de vista que los cuerpos textuales de las prostitutas representadas siempre son siempre versiones de sujetos reales que el texto trata de negar pero que se hacen presentes como a contraluz del discurso imperante. De esta manera, Deanda-Camacho hace una invitación sugerente para pensar en la pornografía no sólo desde la perspectiva del siglo XVIII hispánico, sino a través de puntos de continuidad y ruptura que median entre ese momento y nuestro presente. Así el libro ofrece un modelo bien logrado para hablar sobre los imaginarios sexuales desde una postura situada, profunda, en ocasiones mordaz, pero no “excitada” ni “excitable”, que permite alejarnos de ser una sociedad que consume masivamente representaciones sexuales, pero que comprende poco o nada sobre las mismas.

Gabriela Villanueva Noriega

ESPINO MARTÍN, Javier; CAVALLETTI, Giuditta (Eds.). (2022).
*Recepción clásica y modernidad en los siglos XX y XXI. La antigüedad
clásica en la narrativa y pensamiento contemporáneos.* Universidad
Nacional Autónoma de México.

¿Qué es lo clásico? ¿Qué es lo moderno? ¿El occidental es el único canon? ¿La literatura y el pensamiento filosófico son excluyentes? ¿El discurso contemporáneo es inferior a la “alta” tradición clásica? Este tipo de cuestionamientos, tan importantes de plantearse en el contexto del siglo XXI en el que una narrativa se emite por distintos medios, formatos y discursos —determinados, ahora sí, más por la demanda del público que por la oferta del artista—, se halla en el centro de las investigaciones que seis especialistas, formados bien en filología bien en filosofía, desplegaron en esta publicación del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), bajo el título “Recepción clásica y modernidad”. Esta misma etiqueta ha caracterizado a dos volúmenes colectivos previos de los mismos editores. Los dos primeros libros, dedicados a los siglos XVIII y XIX,¹ respectivamente, contienen estudios relativos a autores y obras de esas centurias que comparten atributos de corrientes filosóficas, ideológicas y estéticas afines, como la Ilustración o el Romanticismo, y cuya recuperación del pensamiento antiguo grecolatino se ve adaptado, fortalecido, contrariado o reconfigurado ante las necesidades, intereses,

inquietudes y circunstancias particulares del periodo en que aquél ha sido recibido. Modificando por completo la perspectiva de aproximación al fenómeno de producción discursiva, se privilegia la recepción que del clásico hizo el moderno, en lugar de rastrear y pretender, como suele suceder en los estudios de tradición, una transmisión intacta del clásico en el moderno, pues, como dirá García Jurado en su correspondiente estudio, “el recurso a los autores clásicos no es sólo patrimonio de la literatura clasicista” (34).

Estos dos volúmenes anteriores han sido resultado de proyectos de investigación con sede en el Centro de Estudios Clásicos del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, pero nutridos de la colaboración de profesores e investigadores de múltiples instituciones nacionales e internacionales. Cada uno desde su trinchera disciplinar ha contribuido no sólo mediante capítulos de una temática variable, sino con el debate de diversos mecanismos para el análisis textual de la literatura antigua y su impacto en la posterior: una forma distintiva de revivificar los clásicos grecorromanos y de “reivindicar” su papel como el germen en el florecimiento del pensamiento occidental. El desarrollo de la metodología de la recepción

¹ Espino Martín y Cavalletti (2017 y 2019).

clásica ha tenido su fundamento a partir de la conciliación de elementos teóricos comunes a la literatura comparada, a la estética de la recepción, a la historiografía y a la propia filología clásica. Estos componentes permiten vislumbrar con mayor precisión, en términos aristotélicos, la disposición mental —condicionada por una serie de factores internos y externos— de un autor al momento de componer un texto, en sintonía o en oposición al horizonte histórico, político, religioso, ideológico, literario, estético, etcétera, que tuviera como paradigma o por el que estuviera dominado.

Ahora bien, el volumen que se encuentra en nuestras manos está destinado a esa recepción de la literatura antigua —no en exclusiva de raíz occidental— en la narrativa y el pensamiento de los siglos xx y xxi, completando así un viaje variopinto por la modernidad desde el siglo xviii hasta los tiempos actuales y extendiendo los medios de producción del discurso, así como el sustrato antiguo que hasta ahora ha sido calificado de “clásico”. Además, la recepción promueve inesperadas rutas para llegar al público, sea a través de narrativas noveladas, escritos de tintura filosófica o religiosa, guiones cinematográficos y televisivos o bien de alusiones de historias persas en notas periodísticas y hasta en videojuegos como parte de protestas ante regímenes políticos adversos en el Irán contemporáneo. Así pues, estos palígrafos² contemporáneos resultan una muestra significativa de esa recepción y apropiación de la literatura y el pensamiento de tradiciones antiguas. Entonces,

tras un ameno prefacio de David García Pérez que invita a reflexionar en torno a dichos procesos de adaptación y actualización de la literatura antigua, cuyo imaginario se ve refrescado gracias a los ámbitos contemporáneos de producción tecnológica a fin de generar narrativas mucho más próximas “a nuestra generación” en diferentes formatos, este volumen enlista seis estudios que ahora detallaremos.

El primero de los capítulos, de Francisco García Jurado, se titula “La épica virgiliana como horizonte literario: *nouveau roman* y novela de aventuras (a propósito de Juan García Hortelano y Juan Luis Conde)”. Este trabajo destaca por configurarse como un análisis de los textos en cuestión desde el proceso de lectura que García Jurado experimentó a lo largo de décadas. Si bien a primera vista se siente autobiográfico y anecdótico —y en efecto lo es—, dicha presentación ayuda a entender, desde la lógica del investigador, el complejo y largo procedimiento filológico de interpretación y comparación entre escenas y caracterizaciones de personajes en novelas contemporáneas, haciendo eco de elementos virgilianos como horizontes literarios convencionales a una época que comparte y hereda el gusto por narraciones noveladas.

El segundo, de Carlos Mariscal de Gante Centeno, se titula “*La muerte de Virgilio*. Arte, lenguaje, historia y religión en la novela de Hermann Broch”. Este capítulo revela, con explícito uso de los presupuestos teóricos de la estética de la recepción, un ejercicio hermenéutico intertextual de una novela que recrea los últimos días de la vida

² En el volumen dedicado al siglo xix (Espino Martín y Cavalletti, 2019: 296-300), Omar Álvarez acuña en su capítulo el neologismo palígrafo para referirse a un proceso de reescritura “en el sentido transtextual más amplio, de uno o más textos que giran en torno a una tradición específica [...] una reutilización de la sustancia misma del texto previo, que es registrada en un soporte diferente y bajo diferentes criterios estilísticos, si bien con intencional referencia (tácita o explícita) a aquél”.

de Virgilio. Esta recreación, además de constituir un relato novelado, es a la vez una especie de mediación literaria sobre el horizonte político, social y estético de Broch, quien utiliza las preocupaciones que el propio Virgilio tenía al respecto de publicar su obra, la *Eneida*. De este modo, el escritor vienés proyectó, en la *psychē* de su Virgilio, sus inquietudes acerca de la función del arte literario y del lenguaje como facilitadores u obstáculos para atisbar la verdad que no es otra sino el mensaje cristiano de raigambre platónica.

El tercero, de Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh, se titula “El *Shahnamé* de Ferdousi hoy: la recepción de la historia de Zahak y Fereydún en la actualidad”. Este estudio hace notar cómo la literatura es una expresión viva y en constante resignificación cuando, como en este caso, aparte de postular con todo mérito la producción persa antigua como literatura universal, un clásico mito de liberación se renueva frente a nuevos contextos en los que la política juega un papel central. Las figuras de Zahak (tirano condenado a cargar con dos serpientes negras en sus hombros —atributos recuperados en la posteridad— como símbolo de la maldad y la opresión), Fereydún (prototipo de héroe que derroca al tirano pero perteneciente a la nobleza) y Kaveh (herrero e imagen del pueblo insurrecto) son reinterpretados a la luz de varios movimientos sociales contra regímenes autoritarios y teocráticos de Irán, desde inicios del siglo XX hasta el XXI. En este periodo dichas personificaciones y su simbolismo se han adaptado para revistas, caricaturas, panfletos revolucionarios y, hace poco, para la trama de un videojuego, con tal de perfilar en esa milenaria narración de identidad iraní y resistencia social un estandarte que promueva en la realidad una conciencia política libertaria.

El cuarto, de Diego Sheinbaum Lerner, titulado “La *Poética* de Aristóteles entre los guionistas de Hollywood”, así como el quinto, de Mariano Nava Contreras, titulado “Amor es un algo sin nombre...’ Tradición aristotélica y *culebrón* venezolano”, tienen en común la recuperación de una serie de recursos discursivos con base en ciertos escritos aristotélicos (*Poética*, *Retórica*, *Metafísica* y *Ética* a Nicómaco) para aplicarlos en la composición de guiones de producciones, por un lado, cinematográficas y, por el otro, televisivas. Ambos capítulos exploran el aprovechamiento que los guionistas hacen de nociones de la poética aristotélica (mímesis, trama, acción, catarsis, entre otras) con el afán de redactar un libreto exitoso para la industria audiovisual. En el primer caso, se reflexiona acerca de las consecuencias políticas y éticas originadas por la creación de estas narrativas exitosas que se enfocan, a partir de una supuesta superioridad moral, en la satisfacción y catarsis emocional con personajes y situaciones que incluso justifican y admiten en el héroe o protagonista el uso de la violencia. En el segundo se acentúan los mecanismos dramáticos, derivados de la interpretación de los textos del estagirita, para conseguir en el *culebrón* venezolano efectos de suspenso emocional que alargan, de ahí el mote viperino, la historia y los personajes con los que los televidentes establecen afinidades al tratarse de “peripecias” cotidianas de fortuna o desgracia que conmueven el *páthos*.

El sexto, de Carlos Alfonso Garduño Comparán, se titula “El *Gesto Platónico* de Alain Badiou”. Este último texto se centra en la reflexión de un filósofo y novelista francés que intenta reactivar la noción platónica de verdad con pretensiones universalistas ante la dominación política de discursos que priman la individualidad y una deficiencia en la

identidad de los sujetos como meros cuerpos, sin considerar una ontología matemática y múltiple. El análisis desarrollado en este estudio está encaminado a comprender la recepción de Platón —con ocasionales referencias al materialismo aristotélico y a tradiciones filosóficas previas— en la extensa obra de Badiou. El francés integra y absorbe al griego de manera tal que casi reescribe un nuevo Platón de cara a los incomparables eventos ideológicos y políticos del siglo xx, discutiendo los planteamientos de sus contemporáneos, de tradición tanto pro-platónica como antiplatónica.

En resumen, este volumen cierra el proyecto iniciado hace más de un lustro que pretendía analizar la forma de abordar los textos clásicos antiguos en cuanto lecturas de exponentes intelectuales de la Modernidad, desde una apropiación ilustrada hasta una reforma discursiva que aprovecha

preceptivas clásicas con medios como el cine, la televisión o los videojuegos. En efecto, la publicación de este volumen, a más de incidir sustancialmente en la innovación de herramientas teóricas para el análisis integral de la literatura, funge asimismo como una suerte de manifiesto que nos hace cuestionar la idea generalizada, acaso estancada debido al purismo y conservadurismo académico, de literatura clásica. El estudio de esta última no debe ser limitativo a la interpretación de la producción antigua; entenderla puede ayudar a comprender la forma en que pensadores de épocas más cercanas a nosotros la han revitalizado para establecer un diálogo contemporáneo entre dos mundos por el tiempo distantes acerca, eso sí, de inquietudes “clásicas”, atemporales, del espíritu humano.

Genaro Valencia Constantino

Referencias bibliográficas

- ESPINO MARTÍN, Javier; CAVALLETTI, Giuditta (Eds.). (2017). *Recepción y modernidad en el siglo XVIII. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento ilustrado*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ESPINO MARTÍN, Javier; CAVALLETTI, Giuditta (Eds.). (2019). *Recepción y modernidad en el siglo XIX. La antigüedad clásica en la configuración del pensamiento liberal, romántico, decadentista e idealista*. Universidad Nacional Autónoma de México.