

GIMEC

#CONGRESO INTERNACIONAL:

#1 INTERNATIONAL CONFERENCE:

La Cultura desde una perspectiva multidisciplinar

Culture from a multidisciplinary approach

Alcalá de Henares 16,17 y 18, marzo, March, 2017

**Número especial de artículos aprobados por el Comité Evaluador del
CICM17**

CRÉDITOS

Editado en Alcalá de Henares por el Grupo de Investigación Multidisciplinar en Estudios Culturales del Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales.

Comité Científico:

Aída Antonino Queralt: Universitat Jaume I, Álex Iván Arévalo: Universitat Jaume I, Andrés R. Ayuso: GIMEC-CEDCS, Antonio Castillo: Universidad Alcalá de Henares, Blanca Lozano Maneiro: Universidad Complutense de Madrid, Brendan Dooley: University College Cork, Carlos Jiménez Romera: GIMEC-CEDCS, Cristelle Baskins: Tufts University, David González Álvarez: Durham University / CSIC, Egar Cabanas: Universidad Camilo José Cela, Emilio Frechilla Díaz: Universidá d'Uviéu, Emilio Sola: Universidad Alcalá de Henares / CEDCS, Enrico Mora: Universitat Autònoma de Barcelona, Esteban Stepanian: Universidad Carlos III, Fátima G. Candela: GIMEC-CEDCS, Griselda Vilar Sastre: GIMEC-CEDCS, Javier Pericacho: Universidad Antonio de Nebrija, Jorge Cano Cuenca: Universidad Carlos III, Josefa Toro Nozal: Catedrática Universidad Alcalá de Henares, Josep Call: Max Planck Institut für Evolutionäre Anhpologie, Josep Martí: CSIC, Laura Bécares Rodríguez: Universidá d'Uviéu, Louie-Dean Valencia: Harvard University, Magda Polo Pujadas: Universitat de Barcelona, Manuel Heras Escribano: Universidad de Granada, María Blanco Lozano: Universidad Complutense de Madrid, María Jesús Viguera Molins: Catedrática Universidad Complutense / Real Academia Historia, Miguel Ángel Bunes: CSIC, Miquel Llorente: Fundaciò Mona, Natalia Martín Zaballos: Universidad Autónoma de Madrid, Pablo R. Ayuso: GIMEC-CEDCS, Pedro Pérez Herrero: Catedrático Universidad Alcalá de Henares, Ramón Sánchez Viedma: Universidad Autónoma de Madrid, Sandra Valdetaro: Universidad Nacional de Rosario, Sonja Brentjes: Max Planck Institut für Evolutionäre Anhpologie, Verónica Sierra: Universidad Alcalá de Henares, Yolanda Aixelà: CSIC.

Edición y corrección de textos: Pablo M. Testa y Cristian S. San Segundo.

Diseño y Maquetación: Pablo M. Testa y Cristian S. San Segundo.

Archivo la Frontera:

Banco recursos históricos.

Más documentos disponibles en www.archivodelafrontera.com

El Archivo la Frontera es un proyecto del Centro Europeo para la Difusión de las Ciencias Sociales (CEDCS), bajo la dirección del Dr. Emilio Sola, cola colaboración tecnológica de Alma Comunicación Creativa.

www.cedcs.org

info@cedcs.org

gimec@cedcs.eu

contacta@archivodelafrontera.com

Licencia Reconocimiento – No Comercial 3.0 Unported.

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial.

Colección: Estudios Culturales

Fecha y lugar de publicación: Alcalá de Henares, mayo de 2018

Número de páginas:

I.S.B.N. 978-84-690-5859-6



GIMEC



Índice

ÍNDICE

Los «Institutos Campesinos» de Turquía Una utopía cultural truncada.....	5
Símbolo y rol: Representaciones culturales en torno a la feminidad católica.	
Propuesta metodológica y estudio de caso	23
It's Our History, but on Their Soil	36
Feminismo-posmodernismo:	
analogías y controversias desde la obra de Nancy Spero	49
<i>The Narrative of Arthur Gordon Pym:</i>	
Un estudio cultural del mito de la Tierra Hueca	67
Las letras en un diván: del psicoanálisis al <i>Lorcanálisis</i>	80
Análisis del deseo a través del primer plano y la imagen afección.....	98
Instrumentos de representación gráfica al servicio de una profesión:	
el dibujo y los ingenieros militares	113
El estudio de los dos últimos milenios en San Martín de Moreira (Ponteareas, Pontevedra) a través del análisis de lo actualmente existente: su actual territorio, su configuración interna y su patrimonio	127
De la música y del arte de pensar	141
Sobre el fin de la televisión:	
Continuidad y discontinuidad entre cultura de masas y cultura de red	162
A dialogic essay on the construction of the shepherd traditional symbol: from Sumer to Rome.....	184
El tiempo en <i>Historia secreta del mundo</i> , de Emilio Gavilanes: disposición narrativa y sentido	201

Comunicar la cotidianeidad. <i>Ornatrix</i> : un laboratorio sobre el culto al cuerpo en la Antigüedad	224
Del carácter interdisciplinar de la comunicación en fronteras. Notas desde la Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (TISP)	240
Colour in Motion: A Comparative Study of Some Brightly Shining Aspects of Sea-Glow	263
El Derecho de Autor y la protección jurídica de la producción cultural	282
La cultura de masas y los <i>mass media</i> : su repercusión en las revistas de cómic adulto de los 80	298
Estudos Culturais e Permacultura: Uma performática social	311

Los «Institutos Campesinos» de Turquía. Una utopía cultural truncada

«Village Institutes» of Turkey an abandoned cultural utopia

María Jesús Horta
Istanbul Üniversitesi¹

Resumen

Al proclamarse la República de Turquía en 1923 cerca del 90% de los habitantes del campo turco eran analfabetos. De ahí que uno de los objetivos más importantes del Ministerio de Educación fuera dotar a todos los pueblos de escuelas y maestros que, además de instruir a niños y adultos, ayudaran a desarrollar el mundo rural de forma moderna y convirtieran a sus habitantes en ciudadanos de pleno derecho. Para conseguirlo, se decidió organizar cursos de formación específicos para los futuros maestros rurales cuyos estudiantes saldrían además del mismo medio. Tras una serie de investigaciones y varias tentativas previas, en 1940 se crearon los Institutos Campesinos (*Köy Enstitüleri*). La idea partió de İsmail Hakkı Tonguç, un importante pedagogo que defendía una educación integrada en el medio rural en la que tuvieran cabida tanto las disciplinas habituales como otras materias enfocadas a la mejora de la vida campesina (técnicas agrícolas y ganaderas, sanidad, economía doméstica, contabilidad, etc.) y al desarrollo cultural (música, teatro, deportes, etc.). La iniciativa fue puesta en práctica con unos resultados sorprendentes, a pesar de llevarse a cabo en unos años muy críticos para el país. Pero, casi desde los primeros momentos, los Institutos tuvieron que sufrir numerosas críticas. Éstas tendrían como consecuencia la defenestración de Tonguç en 1946 y una transformación de los Institutos que desvirtuó por completo sus principios originales. Su desaparición definitiva se produciría en 1954.

***Palabras clave:* Turquía - Educación – Maestros rurales – Institutos Campesinos**

¹ Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Instituto de Investigaciones Científicas (BAP) de la Universidad de Estambul, Turquía (proyecto nº BEK-2017-23100).

Abstract

When the Turkish Republic was proclaimed, nearly 90% of the population in the countryside were illiterate. Therefore, one of the most important objectives of the Ministry of Education was to provide schools and teachers to all villages. In addition to that, training children and adults would help to develop the rural world in the modern sense, transforming its inhabitants into citizens of full rights. To achieve this, they decided to create specific training courses for the rural teachers-to-be, having in mind their students would be from the same environment. After some research and experiments, in 1940 were created the Village Institutes (*Köy Enstitüleri*). The idea came from İsmail Hakkı Tonguç, an important pedagogue who defended an education integrated with the rural environment. The curriculum included not only the usual lessons but also the others focused on the improvement of the life in the countryside (agricultural and livestock techniques, health education, home economy, accounting, etc.) and in its cultural development (music, theatre, sports, etc.). This initiative was put into practice with surprisingly good results, although those were very critical years for the country. Unfortunately, since the beginning the Institutes suffered many criticisms, which led to the destitution of Tonguç in 1946, and a transformation of the Institutes that twisted completely their original principles. The definitive dissolution occurred in 1954.

Keywords: Turkey – Education – Rural teachers – Village Institutes

Uno de los objetivos principales de la República de Turquía desde sus inicios en 1923 fue acabar con la ignorancia de las clases más desfavorecidas y convertir a toda la población en ciudadanos modernos. Para lograrlo era necesario instaurar un sistema educativo verdaderamente nacional y moderno, que abarcara a ambos sexos y que no dejara de lado a la población rural. El país contaba por entonces con 13,6 millones de habitantes, de los que 10,3 millones vivían en el campo (Köymen, 1999: 1) en unas condiciones de vida lamentables. Según el censo realizado en el año 1935, un 76,7% de los hombres y un 91,8% de las mujeres del país eran analfabetos, siendo el porcentaje general de un 89,3% en las poblaciones con menos de diez mil habitantes (Işın, 2012: 13). Sólo uno de cada cinco niños campesinos en edad escolar tenía acceso a la educación básica y uno de cada mil llegaba a alcanzar la enseñanza superior (Özsoy, 2004: 12-13).

Aunque ya en el Congreso de Educación reunido en Ankara en julio de 1921 se planteó la necesidad de organizar un nuevo plan educativo nacional, no fue hasta dos años después cuando se nombró una Comisión de Expertos para que configurara las líneas generales del mismo (Tanyer, 2012: 19-20). La idea no era seguir sin más el sistema de enseñanza implantado en los países occidentales sino elaborar uno propio que contemplara las características particulares del país. Sin embargo, la gran movilidad hasta 1938 de ministros de Educación y la poca simpatía con la que muchos diputados habían visto el cierre de las escuelas religiosas tradicionales² impidieron la renovación del sistema de una manera rápida y efectiva.

A pesar de estos inconvenientes, a finales de los años veinte, bajo la dirección de Mustafa Necati Uğural, el control de los centros educativos pasó por completo al Ministerio de Educación, quedaron fijadas las pautas de la nueva educación primaria obligatoria, se reorganizó la secundaria, estableciéndose asimismo la gratuidad de ambas, y se comenzaron a elaborar nuevos libros de texto. A principios de los años treinta se reestructuraron las universidades y la Escuela de Magisterio, así como diferentes Escuelas Superiores destinadas a formar a los profesores e inspectores de enseñanza primaria y secundaria (Tanyer, 2012: 32), proyectándose los primeros cursos de formación.

² En 1924 se clausuraron las madrasas y se prohibió también todo tipo de educación religiosa que no estuviera bajo un estricto control estatal.

Un obstáculo importante era la enorme escasez de maestros cualificados, cuyo número era muy insuficiente para satisfacer las necesidades del país. Además, la mayoría de los profesores trabajaban en las ciudades³ y no deseaban ser transferidos a las zonas rurales. De ahí que una de las cuestiones más urgentes a la que se enfrentaron los responsables de Educación fue la de cómo formar de manera rápida a maestros competentes en grandes cantidades y cómo lograr que muchos de ellos aceptaran de buen grado trasladarse a trabajar a las aldeas. Al mismo tiempo surgió otro debate acerca de la necesidad de organizar un programa de primaria especial para la red de escuelas rurales. Los defensores de ese planteamiento pretendían no sólo acabar con el analfabetismo, sino introducir en los pueblos a través de las escuelas nuevas técnicas agrícolas y formas de vida modernas. Pero para que este programa diera sus frutos era fundamental dotar también a los futuros maestros rurales de una formación específica a ese respecto.

El 18 de marzo de 1924 se promulgó la Ley del Campo con la intención de reorganizar la vida rural. La ley, a pesar de centrarse en temas jurídicos y económicos, abarcaba aspectos muy diversos entre los que figuraba la necesidad de dotar de una educación y un sistema sanitario adecuados a los campesinos (Çetin, 1999: 215). A partir de 1926 se comenzaron a inaugurar distintos centros de especialización (denominados **Escuelas de Profesores Rurales** [*Köy Muallim Mektepleri*]) destinados a alumnos que hubieran terminado la escuela primaria. Los alumnos debían estudiar en ellos tres cursos más para después ser nombrados profesores de escuelas rurales. El programa compaginaba asignaturas teóricas con clases prácticas sobre temas agrícolas y determinados trabajos artesanos, así como algunas actividades al aire libre y deportes (Şahinkaya, 2010). Pero el sistema era lento e insuficiente y muy pronto se empezó a dudar de su efectividad al constatarse que la mayoría de los diplomados no regresaban al campo, lo que llevó a la clausura de las Escuelas en 1932 (Şahinkaya, 2010). Este fracaso supuso el reforzamiento de la idea original que acabaría imponiéndose: sólo maestros salidos del mundo campesino se integrarían de una forma adecuada en los pueblos y aceptarían de buen grado trabajar en ellos (Kirby, 1962: 188). Esta opinión

³ Se calcula que hacia 1924 existían en Turquía sólo 1.400 pueblos con escuela (Tanyer, 2012: 35), en muchos de los cuales el número de alumnos no sobrepasaba los veinte o cuarenta. A menudo, además, no tenían maestro.

era, en realidad, antigua pues ya durante la *II Meşrutiyet*⁴ habían surgido voces, que postulaban lo mismo (Şahinkaya, 2010). Pero no acabó de cuajar hasta 1935, cuando el entonces ministro de Educación, Saffet Arıkan, decidió nombrar Director General de Enseñanza Primaria a İsmail Hakkı Tonguç (Çetin, 1999: 228).

En opinión de Tonguç, el nuevo sistema educativo tenía la obligación de revitalizar la vida del campo y convertir a los campesinos en productores cualificados pero también en personas conscientes de sus derechos y en orgullosos ciudadanos. Sólo de esa manera la República podría perdurar y afianzar su nueva identidad (Işın, 2012: 14-15). Tonguç, al igual que muchos otros ideólogos y pedagogos de la época, veía a los maestros como una especie de misioneros laicos, que no sólo educarían a los campesinos en las materias clásicas sino que los instruirían en los nuevos principios de la ideología kemalista y los apartarían de la mala influencia de los religiosos (cit. en Çetin, 1999: 228-229).

Tras varios viajes por las zonas más desfavorecidas del país para conocer de primera mano la situación (Aysal, 2005: 112), Tonguç organizó como medida inicial en julio de 1936 el **Primer Curso de Instructores Rurales** (*İlk Eğitmen Kursu*) en el distrito de Çifteler, perteneciente al pueblo de Mahmudiye, cerca de la ciudad anatolia de Eskişehir, una zona agrícola que en aquellos tiempos carecía de adelantos. Instalando el curso en esas tierras, Tonguç pretendía que se produjera un intercambio entre los estudiantes y los campesinos que habitaban la zona que resultara beneficioso para ambas partes. En este primer curso se inscribieron ochenta y cuatro alumnos, llegados todos de pueblos cercanos y elegidos entre los que habían acabado el servicio militar con el grado de cabo primero. Es decir, los alumnos no eran adolescentes inexpertos sino muchachos ya alfabetizados y con una cierta preparación, a los que se exigía contar también con unos conocimientos agrícolas básicos. Porque el propósito fundamental de este curso no era formar educadores al uso, sino desarrollar una figura que se integrara con facilidad en las aldeas y sirviera allí de guía para potenciar la agricultura y la ganadería. Tras una especialización de cuatro meses y medio, los setenta y cinco alumnos diplomados fueron diseminados por diferentes pueblos de la región para

⁴ Se conoce con el nombre de *II Período Constitucional* el período histórico otomano que abarca del 23 de julio de 1908 (fecha en que se produjo el levantamiento dirigido por los Jóvenes Turcos que llevaría a la abdicación del sultán Abdülhamit II) hasta el final de la Guerra de Liberación (23 de abril de 1920).

realizar sus prácticas y luego volvieron a sus aldeas de origen para comenzar a trabajar (Altunya, 2012: 63-64; Yakut, 2012: 10-15).

El buen funcionamiento del experimento llevó a la promulgación en junio de 1937 de la Ley de Instructores Rurales que reglamentaba los cursos, y que propició la apertura de varios centros más similares al de Mahmudiye. Según esta ley, los cursos tenían una duración de seis meses (Çetin, 1999: 229) y el contenido de la mayoría de las clases se centraba en temas prácticos para el trabajo rural (Yakut, 2012: 13). Entre 1937 y 1947 el número de cursos de instructores rurales aumentó hasta 6.533 y en ellos fueron formados unos 214.000 alumnos. Pero la situación en la que desarrollaban su labor siempre fue mala: dados los apuros económicos del Estado, los sueldos se mantuvieron al nivel de la pobreza y les colocaban en una posición de penuria semejante a la de los campesinos que debían instruir (Çetin, 1999: 229).

En junio de 1937 una nueva ley constituyó las **Escuelas de Maestros Rurales** (*Köy Öğretmen Okulları*) y, a partir de entonces, los Cursos de Instructores quedaron vinculados a dichas Escuelas (Kınlı, 2012: 31). El objetivo era ya formar maestros que desempeñaran su labor en el campo; sin embargo, todavía no estaba muy clara la filosofía a seguir. Algunos pedagogos como Emin Soysal postulaban la necesidad de dotar a los maestros rurales de la misma formación a la que tenían acceso los de las ciudades, como forma de ayudar a eliminar las diferencias entre la población urbana y rural; por eso proponían dejar en manos de los instructores rurales la enseñanza de las técnicas agrícolas necesarias (Kınlı, 2012: 39). Otros, entre los que se encontraba el propio Tonguç, opinaban que ésa era una visión demasiado idealista de la enseñanza, poco consciente de los problemas reales del campo turco (Kirby, 1962; 197). Tonguç estaba convencido de que la finalidad debía ser adiestrar a maestros-instructores que sirvieran a los dos objetivos por igual. Intentaba por encima de todo conseguir la prosperidad del campo en todos sus aspectos y de una forma más igualitaria, de ahí que defendiera una "educación integrada en el trabajo".

En cualquier caso, en un primer momento se decidió no descartar ninguna idea y cada grupo pudo poner en práctica las suyas. De esta forma, en octubre de 1937 se inauguraron dos diferentes Escuelas de Maestros Rurales en el país. Una de ellas, la de Kızılçullu, seguía los principios defendidos por Emin Soysal. La otra, la de Mahmudiye,

se apoyaba en las ideas de Tonguç⁵. La escuela de Kızılçullu se instaló en el antiguo edificio del Colegio Masculino Americano (*American Boy's School*) de Esmirna⁶, que se encontraba en una de las pocas zonas agrícolas modernas y desarrolladas de Turquía, con un nivel comercial excelente, donde los campesinos tenían la mayor tasa de alfabetización del país y estaban ya acostumbrados a las nuevas técnicas agrícolas (Kirby, 1962: 199). Las enseñanzas estaban enfocadas principalmente a materias teóricas (Kınlı, 2012: 38) y muy pronto, con la excusa de favorecer a los alumnos más capacitados o verdaderamente motivados, su director decidió solicitar a las familias de los candidatos el pago de una cuota de entrada (Kirby, 1962: 221). Pero, a pesar de que todos los alumnos eran del campo, ninguno de los más de cien maestros que se diplomaron (Kirby, 1962: 222) en esta Escuela llegó a ejercer su trabajo en un pueblo.

La elección para la otra escuela de unos terrenos en Mahmudiye, junto al curso de instructores rurales, nos muestra la importancia que Tonguç concedía a la integración de la enseñanza reglada en la vida campesina. Aquí la situación del campesinado era más similar a la media habitual del país, tanto en lo que respecta a condiciones económicas, como sociales y culturales. Los estudios en esta Escuela eran tanto teóricos como prácticos, siendo ambos igual de importantes. Además, no se partía de un programa previo inamovible, sino que se elaboró uno más flexible que se pretendía fuera evolucionando según las necesidades de cada grupo o zona y de mutuo acuerdo entre todos los participantes en el proceso. Siguiendo estos mismos ideales se inauguró en 1938 la Escuela de Maestros Rurales de Karaağaç (provincia de Edirne) y, un año más tarde, la de Gököy (provincia de Kastamonu) (Kınlı, 2012: 35). Y a partir de ese momento, y muy especialmente tras el nombramiento de Hasan Âli-Yücel como nuevo Ministro de Educación en 1939, triunfó la vía formulada por İsmail Hakkı Tonguç.

El 17 de abril de 1940 el parlamento turco aprobó una nueva ley educativa que establecía la creación de los **Institutos Campesinos** (*Köy Enstitüleri*) (IC) siguiendo los principios postulados por Tonguç. La misma ley, además de ordenar la creación de diez IC totalmente nuevos (para los cuales había que buscar una ubicación y a los que había que dotar), transformaba en IC las Escuelas de Maestros Rurales previas y ligaba

⁵ En los mismos lugares se fundarían más tarde sendos Institutos Campesinos.

⁶ El Colegio formaba parte de la red de centros educativos fundados por misioneros norteamericanos protestantes (dieciséis en total) en el Imperio Otomano a partir del último tercio del siglo XIX. Este centro en concreto se creó en 1879, aunque no se trasladó a este edificio hasta 1911 (Kınlı, 2012: 31-32).

también a ellos los Cursos de Instructores existentes (Yakut, 2012: 15-16). Con posterioridad se irían abriendo algunos IC más hasta llegar a un total de veintiuno en 1948. Los IC se crearon basándose en observaciones concretas de la realidad rural turca y partiendo de lo experimentado previamente en las Escuelas. Sin embargo, dada la especial situación que se vivía en Turquía durante la II Guerra Mundial⁷, desde el principio se pretendió que supusieran el mínimo gasto posible para el presupuesto estatal. De ahí que su planificación, construcción, mantenimiento y suministros estuviera la mayoría de las veces a cargo de los propios profesores y estudiantes. Eso supuso un uso abusivo de los menores como mano de obra barata, algo que tendió a ser muy criticado (a menudo por aquéllos mismos que no estaban dispuestos a financiarlos de otra forma).

Tal vez para aligerar esa carga, y las consecuentes críticas, una nueva ley de 19 de junio de 1942 estableció que todos los campesinos entre los 18 y los 50 años de la comarca circundante a un IC debían trabajar obligatoriamente y de forma gratuita durante veinte días al año para el centro, bien en su construcción o reparaciones, bien en tareas agrícolas o ganaderas (Yiner, 2012: 312). No era la primera vez que el Estado imponía este tipo de exigencias a los aldeanos (Özsoy, 2004: 15-16). Sin embargo, esta nueva medida sólo consiguió que los ataques arreciaran ya que, de esta manera, los campesinos tenían que sobrellevar un trabajo mayor del habitual. Además, incrementó la mala imagen que en muchos pueblos existía de los IC.

Según la ley de 1940, los IC debían fundarse en zonas del campo que no estuvieran cerca de ninguna gran población y estar repartidos por distintas comarcas del país, para que los alumnos no tuvieran que alejarse mucho de sus lugares de origen y, asimismo, para que cada centro se especializara en la producción de esa región. Además, tenían que contar con suficientes tierras de cultivo fértiles, tanto para que los estudiantes pusieran en práctica los conocimientos que se les impartían como para potenciar, en la medida de lo posible, el autoabastecimiento (Yiner, 2012: 310). El Estado intentó fomentar la donación de terrenos por parte de los terratenientes de cada

⁷ A pesar de declararse neutral, el miedo a que el conflicto se propagara y la cercanía de las tropas alemanas llevó a los dirigentes turcos a tomar medidas drásticas, entre otras cosas, a reclutar a muchos jóvenes para la reserva y a potenciar un mínimo de gastos estatales (Köymen, 1999: 10-13). Por otra parte, el acercamiento del frente de guerra llevó primero en 1941 a cambiar de localización el IC de Kephirtepe (en Tracia) y a su evacuación después junto con gran parte de la población de esa provincia.

zona; pero a menudo no se consiguió (Kirby, 1962: 281-284). Por eso, la mayoría de las veces los IC se fundaron en tierras pertenecientes al Estado o incautadas, lo cual no ayudó a que los campesinos acogieran con alegría la creación de un IC en los alrededores. Tan sólo con el tiempo, cuando los IC comenzaron a ayudar a los pueblos cercanos a revitalizar su agricultura y formas de vida, cuando les permitieron beneficiarse de algunas ventajas (como, por ejemplo, de una mínima asistencia sanitaria) o se potenció la participación de los aldeanos en algunos de los espectáculos que organizaban y pudieron saber de primera mano cómo funcionaban gracias a los niños de la región que estudiaban allí, los campesinos empezaron a cambiar su opinión sobre estos centros.

La construcción de los nuevos IC se organizó a través de una serie de concursos de arquitectura. Los proyectos debían tener en cuenta el paisaje y las circunstancias específicas de cada zona y no podían diferenciarse en exceso del diseño tradicional. Cada uno contemplaba la creación de una especie de "pueblo" en el que, además de las zonas de estudio y vivienda para estudiantes y profesores, tuvieran cabida un conjunto de talleres, jardines, cuadras, zonas de granja y varios espacios comunes dedicados a la dirección del centro y al esparcimiento. También se diseñaron los caminos de acceso a cada IC y desde allí a las tierras de cultivo, así como el suministro de agua y electricidad. Los proyectos ganadores sirvieron asimismo a la larga como modelo de "pueblo ideal" cuando se comenzaron a fundar en zonas deshabitadas del país nuevos municipios para alojar a la población⁸ que había llegado de los antiguos territorios del Imperio⁹.

Uno de los objetivos de los IC era fomentar un cooperativismo solidario. De ahí que su organización interna se creara de una forma bastante igualitaria y democrática,

⁸ Desde que el Imperio Otomano comenzó a perder parte de sus vastos territorios, pero muy especialmente a partir de mediados del siglo XIX (con la independencia de los Balcanes), hubo un continuo movimiento migratorio de población musulmana que escapaba de esas zonas hacia el Imperio. Este movimiento se intensificó al final de la I Guerra Mundial pero, sobre todo, tras la Guerra de Liberación Turca (al producirse un intercambio de población entre Grecia y Turquía) y la República tuvo que organizar la tarea de instalar a los recién llegados.

⁹ Para más información acerca de dichos proyectos de IC y los nuevos pueblos creados más tarde basados en ellos se puede consultar: Keskin, Yıldız (2012) "Köy Enstitüleri için Açılan Mimari Proje Yarışması ve Sonrası", pp. 110-135; y Baysal, Ebru (2012) "Köy Enstitüleri'nde Mekân Kurgusu ve Mimari Yapılanma", pp. 136-159, ambos en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 1.

algo que no era usual en la Turquía de esa época. Los alumnos estaban distribuidos en grupos, a cargo de un tutor, y vivían, estudiaban y trabajaban en equipo. Cada grupo rotaba para hacerse cargo de distintas labores (Kirby, 1962: 315-317), pero las funciones que desempeñaban eran organizadas y dirigidas por los propios estudiantes y ellos eran los responsables de los resultados. Los alumnos participaban asimismo en la administración del centro colaborando en la toma de decisiones. Cada sábado por la mañana se realizaba una reunión general de todo el IC en la que cada persona podía exponer sus ideas, quejas o sugerencias para mejorar el funcionamiento. El hecho de que los estudiantes fueran libres de hablar y que pudieran criticar a profesores y personal directivo era un elemento nuevo en la vida no sólo educativa sino general del país y ayudó a crear fuertes vínculos entre las distintas partes. Pero este punto fue una fuente constante de críticas tanto para los centros como para los diplomados que fueron saliendo de ellos, cuando las fuerzas vivas de los pueblos a los que eran destinados constataron que no iban domeñarlos con facilidad pues no aceptaban la jerarquía impuesta sin más.

Los docentes de los IC tenían orígenes muy diversos. Algunos eran licenciados de Escuelas de Magisterio o universitarios de materias diversas; otros sólo habían acabado el bachillerato o eran artesanos especializados. Una vez que los IC empezaron a producir sus propios graduados, ellos se convirtieron en una cantera ideal de futuros docentes (Şahinkaya, 2010; Kirby, 1962: 288-289). Los alumnos estudiaban en clases mixtas y vivían en un sistema de pensionado. La enseñanza mixta era una novedad en el país y la convivencia entre alumnos de ambos sexos fue otra de las críticas a la que los IC tuvieron que enfrentarse. A eso deberíamos añadir la inexistencia de clases de religión o de un edificio dedicado a mezquita, algo muy propio del laicismo oficial de los primeros años de la República turca y que pretendía, además, evitar la separación entre los niños según la comunidad religiosa (sunní o aleví) a la que pertenecieran (Kirby, 1962: 244-247).

Los candidatos a ingresar debían haber finalizado los cinco años de enseñanza primaria en sus aldeas para pasar después cinco años más en los IC, por lo que se diplomaban con unos diecisiete años (Yiner, 2012: 315). Tenían que ser, además, niños

con óptimos resultados académicos, trabajadores y en un buen estado de salud¹⁰. Al mismo tiempo, se implantó la norma de que cada pueblo enviara un máximo de cinco alumnos al IC. Poco después del primer año se estableció una prueba de acceso unificada: los padres que deseaban inscribir a sus hijos tenían que rellenar una solicitud que pasaba una selección previa; posteriormente, los niños considerados aptos realizaban una prueba de conocimientos y explicaban sus ideas y sentimientos en una redacción, ambas evaluadas por un comité de profesores (Şahinkaya, 2010; Yiner, 2012: 312). Pero durante los primeros años de vida de la institución fue también habitual admitir a niños que tan sólo se habían escolarizado por tres años (Çavdar, 1995: 416) que se presentaban de improviso en los centros y solicitaban sin más ser acogidos. Estos estudiantes terminaban primero los dos cursos que les faltaban de primaria y luego podían pasar, si lo deseaban, al programa normal de los IC (Şahinkaya, 2010).

La gran dificultad con que el Ministerio de Educación se enfrentó a la hora de encontrar niñas que hubieran acabado la primaria y cuyas familias estuvieran dispuestas a enviarlas a los IC¹¹, propició la aparición de una especie de discriminación positiva a su favor: muchas de las que fueron aceptadas ni siquiera realizaron un examen previo, tan sólo demostraron tener unos conocimientos mínimos, y a menudo se las prefirió por encima de los candidatos masculinos (Tuna, 2009: 24). Al hacerlo, los directivos de los IC no sólo continuaban la política del nuevo régimen que pretendía equiparar a las mujeres con los hombres en todos los aspectos de la vida, sino que seguían también hasta cierto punto los valores tradicionales del campo turco, donde las mujeres vivían y trabajaban junto con los hombres sin ningún tipo de separación marcada (algo que sí ocurría en las ciudades). Tal vez por esta última razón, las niñas tenían en los IC un papel que continuaba en gran medida la imagen tradicional: aunque en conjunto estudiaban las mismas materias que los chicos, había algunas asignaturas específicas para ellas (cuidado del hogar, cuidado de aves de corral, jardinería, etc.), así como

¹⁰ Esta premisa resultó ser prácticamente imposible de cumplir ya que casi la totalidad de los campesinos turcos de esa época, incluso en las zonas más prósperas, sufrían enfermedades crónicas o contagiosas (sobre todo, tuberculosis y malaria) (Kirby, 1962: 294).

¹¹ La situación de las niñas en las zonas rurales era de por sí bastante más precaria que la de los niños por diversas razones: se las consideraba una ayuda irremplazable tanto dentro de los hogares como en el campo; pero, sobre todo, el propio sistema patriarcal de la sociedad de la época potenciaba la independencia económica de los hombres pero no de las mujeres y no veía con buenos ojos que las mujeres tuvieran educación. Además de estos factores, los padres desconfiaban de unos centros donde las niñas iban a vivir separadas de ellos y en régimen de pensionado mixto, con el consiguiente problema que esto podía plantearles *a posteriori* cuando llegara el momento de concertar un buen matrimonio (Tuna, 2009: 24).

clases prácticas femeninas por excelencia (de corte y confección, de bordado, manejo de máquinas de coser, elaboración de productos lácteos, de conservas, etc.) y los trabajos más pesados siempre eran reservados a los niños. En general, las chicas obtenían mejores notas en las asignaturas teóricas y parecían más motivadas, pero a muchas alumnas les costó bastante aclimatarse, sobre todo cuando el número de mujeres era todavía pequeño. No obstante, todas eran muy conscientes de que los IC suponían una oportunidad única para instruirse y desarrollar una profesión que les permitiría tener independencia económica y ayudar a sus familias (Tuna, 2009: 25-26). En este aspecto, la importancia de los IC fue crucial.

Los años académicos duraban diez meses y medio, con un mes y medio de vacaciones. Cada día había unas diez horas dedicadas al estudio o al trabajo, aunque esto podía variar según cada Instituto y cada año académico (Kirby, 1962: 314-315). La mitad de las clases eran materias teóricas (lengua turca, caligrafía, física, química, matemáticas, geografía, historia, educación cívica, ciencias naturales, dibujo, educación física y bailes nacionales, música, instrucción militar, formación pedagógica, administración agrícola, cooperativismo, etc.) o materias profesionales técnicas (repartidas en diferentes ramas a elegir, a menudo según el sexo: herrería, minería, construcción, carpintería, textiles, corte y confección, bellas artes, elaboración de productos lácteos o del mar, economía doméstica y cuidado de los hijos, formación sanitaria, etc.) y el resto se dedicaba a actividades prácticas (ganadería, avicultura, agricultura, horticultura, jardinería, apicultura, sericultura, pesca, etc.) (Yiner, 2012: 311). Además, los estudiantes tenían una hora al día de lectura libre cuyo objetivo era fomentar dicho hábito para ampliar su vocabulario, mejorar su expresión y ampliar sus conocimientos. Posteriormente había sesiones donde se comentaban y discutían los libros de forma totalmente abierta y distendida. Cada alumno debía leer al año, aparte de los manuales de clase, un mínimo de veinticuatro libros (Şahinkaya, 2010). Por eso todos los IC contaron desde el primer momento con un buen fondo bibliotecario.

La combinación de estudios técnicos, teóricos y prácticos permitía también que, aquellos estudiantes que no pudieran acabar los IC, salieran de ellos al menos con los conocimientos necesarios para desempeñar una profesión que les ayudara a sobrevivir de una manera digna en sus aldeas (Çavdar, 1995: 417). Sin embargo, el porcentaje de niños que abandonó los estudios o que no pudo terminarlos fue sorprendentemente

escaso y se concentró sobre todo en los primeros cursos académicos y entre aquellos alumnos que se habían presentado en los IC sin haber sido seleccionados por las comisiones.

Algunas de las materias de estudio fueron introducidas en años posteriores. Eso pasó, por ejemplo, con los cursos de asistentes sanitarios, creados en 1943 colaboración con el Ministerio de Sanidad (Kirby, 1962: 327-329). Los cursos se originaron ante la incapacidad de conseguir médicos o enfermeras que trabajaran en los IC y cuidaran tanto de los estudiantes de los centros como de sus profesores y de los campesinos de los pueblos de la comarca y tuvieron un éxito considerable (Kirby, 1962: 295). Una colaboración similar no fue posible, por el contrario y a pesar de los intentos de Tonguç al respecto, con el Ministerio de Agricultura (Kirby, 1962: 326). En 1943 se abrieron también clases de fotografía en algunos IC, clases que ayudarían a crear un archivo documental muy valioso.

Como la mayoría de los niños permanecían los días de fiesta en los IC, los domingos se procuraba que hubiera un amplio programa de actividades deportivas y espectáculos. Junto a las competiciones masculinas y femeninas (de fútbol, lucha libre, voleibol e incluso natación), se hacían bailes, música o se ponían en escena obras de teatro, tanto popular como occidental (Kirby, 1962: 321-325 y 360-361). También se potenciaban las visitas de los familiares, a los que se permitía hospedarse de forma gratuita en anexos al IC y convivir con sus hijos durante unos días (Kirby, 1962: 268-269).

Una vez diplomados, eran nombrados profesores en aldeas de la misma zona y debían trabajar como funcionarios para el Ministerio de Educación durante veinte años en tanto que prestación obligatoria por la formación recibida (Yiner, 2012: 311). Al ser nombrados se les entregaba, además, una vivienda y una pequeña tierra de cultivo cerca de la escuela (Yiner, 2012: 311), junto con un incentivo inicial de 60 liras (Çavdar, 1995: 417) y una serie de herramientas agrícolas e instrumentos diversos para que se pudieran desenvolver mejor en su trabajo (Makal, 1997: 56-57). También se les daba una mandolina¹² y un lote de 150 libros para sus clases y con los que crear una pequeña

¹² La música tuvo un papel destacado en los IC. No sólo formaba parte de las asignaturas obligatorias sino que cada día se dedicaba un momento específico a su práctica. Aunque se tendió a potenciar la música

biblioteca en el pueblo (Yiner, 2012: 314). Una de sus primeras funciones al llegar a las aldeas solía ser arreglar o, más a menudo, construir el edificio que iba a albergar la escuela. En esta labor estaban obligados a colaborar sus propios estudiantes y todos los campesinos del pueblo, los cuales debían también ocuparse de las reparaciones posteriores. Tanto el terreno para el edificio, como los gastos de su construcción y mantenimiento y el sueldo del profesor salían del presupuesto de los ayuntamientos de las aldeas, algo similar a lo que ocurrió en España con la famosa Ley Moyano. Pero esta situación supuso un grave inconveniente para los pueblos turcos, ya de por sí bastante deprimidos (Yiner, 2012: 311) y vino a unirse a las causas del rechazo popular a los maestros.

En 1942 se constituyó el **Instituto Campesino Superior (ICS)** en Hasanoğlan, en las proximidades de Ankara, con el objetivo de permitir el acceso a la educación superior a los diplomados de los IC. Enseguida se propició que los estudiantes asistieran a determinados cursos en las facultades de Ankara, así como su participación en conferencias, exposiciones, grupos de discusión y actividades relacionadas con sus preferencias profesionales. Los alumnos estudiaban aquí tres cursos y después eran nombrados bien profesores o directivos en los distintos IC, bien inspectores o consejeros de enseñanza primaria (Kirby, 1962: 329-331). El ICS realizó también una importante labor informativa y de autoformación al comenzar a publicar de forma trimestral a partir de enero de 1945 la *Revista de los Institutos Campesinos (Köy Enstitüleri Dergisi)*. En ella aparecieron crónicas de las actividades de los IC, reseñas de libros, traducciones, creaciones de los propios estudiantes, columnas de opinión, etc. La imprenta que se fundó para imprimir la revista se encargó más tarde de publicar algunos de los proyectos de fin de curso del ICS, así como manuales y libros necesarios para los IC (Kirby, 1962: 333-335).

Los IC formaron a un total de 17.321 maestros y 1.774 asistentes sanitarios. Gracias a ellos se pudieron abrir 7.943 nuevas escuelas rurales y el número de escolarizados pasó de 380.238 a 1.148.701 en muy pocos años (Makal, 1997: 57).

popular, también se enseñaba música clásica occidental, se crearon bandas y orquestas y hubo incluso alumnos que accedieron después a estudios superiores en el Conservatorio de Ankara. Por otro lado, la mandolina era un instrumento fácil de aprender y de fabricar en los propios talleres de los IC (Kirby, 1962: 357-362; véase también: Duygulu, Melih [2012] "Köy Enstitüleri'nde Müzik Eğitimi", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 1, pp. 160-173).

Además, favorecieron un mayor aprovechamiento de las tierras de cultivo, plantaron grandes extensiones de árboles para luchar contra la desertización, crearon caminos comarcales que ayudaron a conectar zonas hasta entonces apartadas y llevaron agua y electricidad a numerosos pueblos (Makal, 1997: 59-63). Por otro lado, posibilitaron el acceso a la educación superior de algunos de sus diplomados, tras la creación del ICS (Özsoy, 2004: 13). Pero desde el principio sufrieron grandes críticas que, a la larga, acabarían con la institución. En 1946 Tonguç y el ministro Yücel fueron apartados de sus puestos en el Ministerio de Educación y sustituidos por personas que no compartían sus ideales educativos. A partir de ese momento, los IC abandonaron de forma paulatina sus principios básicos y fueron desvirtuándose hasta que se clausuraron definitivamente en 1954. Sin embargo, las verdaderas razones del cierre no deben buscarse en las críticas ya mencionadas, sino en motivos políticos (Karaömerlioğlu, 2001: 286-287).

Cuando los IC se crearon, a principios de los años 40, Turquía estaba dirigida por un partido único, el CHP¹³. Eso hizo que los IC fueran vistos por muchos como un instrumento para adoctrinar a los campesinos en la ideología de ese partido. Sin embargo, la realidad es que los IC chocaron desde el principio con la política estatal al regirse por principios verdaderamente democráticos y luchar contra la imagen romántica oficial de unos campesinos simples que trabajaban felices en pro del régimen (Çavdar, 1995: 419-420). Fueron de las pocas instituciones que se enfrentaron de forma realista a una situación de clara necesidad y que lograron superarla de alguna manera formando a una nueva generación de maestros progresistas e independientes. Por eso, cuando la II Guerra Mundial terminó y comenzaron las presiones para democratizar el país, algunos jefes del partido decidieron desembarazarse de unos centros que nunca habían sido de su agrado y usar su caída como propaganda a su favor. Así fue como en 1946 el CHP (que para entonces ya no era el único partido) promovió las acusaciones de "comunismo" en su contra. La maniobra pretendía propiciar un lavado de imagen ante sus aliados internacionales y deshacerse al mismo tiempo del ala más izquierdista de los suyos (Karaömerlioğlu, 2001: 292-293). Los mismos dirigentes que los fundaron fueron, pues, los que los convirtieron en una víctima propiciatoria, los que defenestraron a sus directivos y los que se ocuparon de difamarlos. No los terratenientes descontentos ni preocupados ante "la toma de conciencia de clase de los campesinos" a su cargo,

¹³ El Partido Republicano del Pueblo (*Cumhuriyet Halk Partisi*, CHP), fundado por Mustafa Kemal Atatürk en 1922.

como después se encargó de repetir hasta la saciedad la literatura social de los años 60 (Karaömerlioğlu, 2001: 288-290). En primer lugar porque los IC nunca se ocuparon de adoctrinar políticamente a sus estudiantes ni, mucho menos, tenían entre sus objetivos promover la lucha de clases. En segundo, porque el CHP jamás hubiera permitido que un organismo a su cargo realizara semejante aleccionamiento. Y, finalmente, porque muchos de los terratenientes se mostraron favorables, o cuando menos indiferentes, ante hacia una institución que podía suponer una mayor producción y un mayor enriquecimiento para ellos. Pero esa fue la propaganda que al propio CHP le interesaba difundir y esa ha sido la imagen que ha perdurado hasta hoy en día. El cierre total llegaría más tarde, bajo el gobierno del Partido Democrático, pero la herida mortal había sido infligida años antes.

Bibliografía

Altunya, H. (2012) "Türkiye'de Köy Eğitmeni Yetiştirmek Deneyimi (1936-1948)", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 1, pp. 60-81.

Aysal, N. (2005) "Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri", *Atatürk Yolu Dergisi*, Ankara Üniversitesi, Türk İnkilâp Tarihi Enstitüsü, n° 35-36, mayo-noviembre 2005, pp. 267-282.

Çavdar, T. (1995) *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi. 1839-1950*, Ankara, İmge Kitabevi, 4^a ed., 2008.

Çetin, T. (1999) "Cumhuriyet Döneminde Köycülük Politikaları: Köye Doğru Hareketi", en Oya Baydar (ed.) *75 Yılında Köylerden Şehirlere*, Estambul, Tarih Vakfı Yayınları, pp. 213-219 y 225-230.

Dundar, C. (2000) *Köy Enstitüleri*, Estambul, Can Yayınları, 3^a ed., 2015.

Işın, Ekrem (2012) "Cumhuriyet'in Şahdamarı: Köy Enstitüleri", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 1, pp. 12-16.

Karaömercioğlu, M. A. (2001) "Köy Enstitüleri", en Murat Belge (dtor.) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce. vol. 2: Kemalizm*, Estambul, İletişim Yayınları, pp. 286-293.

Kınacı, A. (2012) "Yüksek Köy Enstitüsü", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 2, pp. 138-162.

Kınlı, O. (2012) "Şartlar Müsaittir: İzmir Kızılçullu Köy Enstitüsü", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 2, pp. 28-47.

Kirby, F. (1962) *Türkiye'de Köy Enstitüleri*, Estambul, Tarihçi Kitabevi, 2015.

Köymen, Oya (1999) "Cumhuriyet Döneminde Tarımsal Yapı ve Tarım Politikaları", en Oya Baydar (ed.) *75 Yılında Köylerden Şehirlere*, Estambul, Tarih Vakfı Yayınları, pp. 1-30.

Makal, M. (1997) *Köy Enstitüleri ve Ötesi*, Estambul, Literatür Yayıncılık, 5^a ed., 2009.

Milli Eğitim Bakanlığı (MEB) "Köy Enstitüleri", disponible en http://www.meb.gov.tr/meb/hasanali/egitimekatkileri/koy_entitu.htm (27.10.2016)

Özsoy, S. (2004) "Eşitlikçi Bir Eğitim Deneyimi Olarak Köy Enstitüleri", *Eğitim Bilim Toplum*, vol. 2, n° 7, pp. 4-25.

Şahinkaya, I. (2010) "Köy Enstitülerine Genel Bir Bakış", *Tarih ve Dünya* (19 marzo 2010), disponible en <http://tarihvedunya.blogspot.com.tr/2010/03/koy-enstitulerine-genel-bir-baks.html> (27.10.2016)

Tanyer, T. (2012) "Atatürk Dönemi Eğitime Genel Bir Bakış", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 1, pp. 18-37.

Tuna, S. (2009) "Köy Enstitüleri'ne kadın olmak", *Fe Dergi 1*, n° 1 (2009), pp. 20-29.

Türkoğlu, P. (1999) "Köy Enstitülerinde Köyden Alma-Köye Gönderme Politikası", en Oya Baydar (ed.) *75 Yılında Köylerden Şehirlere*, Estambul, Tarih Vakfı Yayınları, pp. 220-224.

Yakut, K. (2012) "Çifteler Köy Enstitüsü", en Ekrem Işın (ed.) *Düşünen Tohum Konuşan Toprak. Cumhuriyet'in Köy Enstitüleri. 1940-1954*, Estambul, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, Sergi Katalogları n° 10, abril 2012, vol. 2, pp. 6-27.

Yiner, A. (2012) "Köy Enstitüleri Üzerine Bir Deneme", *The Journal of Academic Social Science Studies*, vol. 5, n° 4, agosto 2012, pp. 307-317.

Símbolo y rol: Representaciones culturales en torno a la feminidad católica. Propuesta metodológica y estudio de caso

Symbol and role: Cultural representations on catholic feminity.

Methodological proposal and a case study

David Martínez Vilches

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El objetivo de esta comunicación es presentar una propuesta de análisis de la génesis de roles de género a partir del concepto de cultura que ofreció Clifford Geertz. Cruzando esta noción de cultura como red de significados y su concreción en formas simbólicas de todo tipo con la teoría de la construcción social de los roles de género de Joan Scott, se puede desarrollar una metodología para examinar los discursos y las experiencias que se articulan alrededor de los modelos de género a la luz de las mismas representaciones culturales en las que se insertan estos. Ello permite evaluar, además de la operatividad de los símbolos mediante los que se proyectan dichos roles, la propia interiorización de estos por los sujetos a los que se destinan. Esta metodología está siendo utilizada por el autor en una investigación histórica sobre la difusión de un modelo de feminidad católica en el siglo XIX a través del símbolo de la Inmaculada Concepción, que se presenta como estudio de caso.

Palabras clave: Símbolos, roles de género, representaciones culturales, historia de las relaciones de género

Abstract

The aim of this communication is to suggest an analytical approach to the genesis of gender roles based on the concept of culture provided by Clifford Geertz. Combining this notion of culture as network of meanings and its materialisation through symbolic forms with the theory of the social construction of gender roles offered by Joan Scott, a methodology is developed in order to analyse discourses and experiences constructed around gender roles in light of the cultural representation in which that roles are inserted. This approach not only assesses the effectiveness of the symbols used to convey the gender, but it also enquire into the assumption of that model by the receiver subjects. This methodology is being utilised by the author in a historical research on the spread of the catholic femininity through the symbol of the Immaculate Conception in nineteenth-century, which is presented as a case study.

Keywords: Symbols, gender roles, cultural representations, gender history

1. Introducción

El mundo religioso europeo —y el católico específicamente para lo que nos ocupa aquí— experimentó una conmoción importante con la caída del Antiguo Régimen y la configuración de Estados liberales en los que el papel de la Iglesia quedaba empequeñecido respecto a épocas anteriores. En España, este proceso se desarrolló de forma singular, pues el liberalismo español más temprano, reunido en las Cortes de Cádiz, no dudó en identificar la nación con la comunidad de creyentes en el contexto de una lucha encarnizada contra el invasor francés que adquirió tintes de guerra religiosa. Efectivamente, la religión era un componente importante a la hora de cohesionar un sujeto colectivo —que la Constitución de 1812 denominaría como “nación”— y movilizarlo en armas, pero esa identificación entre comunidades religiosa y política fue más allá de 1814 y apareció como un elemento recurrente en las complejas relaciones entre la Iglesia y el Estado durante gran parte de la Edad Contemporánea española. A pesar de particularidades entre países, lo cierto es que la Iglesia en su conjunto percibió la irrupción del liberalismo en clave de persecución anticristiana, por lo que fue elaborando un cuerpo doctrinal que condenaba el mundo moderno y que serviría de cobertura ideológica a los sectores sociales más conservadores. El papa Pío IX completaría este proceso de definición antiliberal de la Iglesia con la publicación de la encíclica *Quanta cura* y el *Syllabus errorum* anexo el 8 de diciembre de 1864.

No es casual que el anatema contra la modernidad fuese lanzado el día de la festividad de la Inmaculada, advocación religiosa que presentaba a María como modelo de mujer en el mundo católico. Los eclesiásticos no se quedaron expectantes ante las nuevas realidades que imponía el liberalismo, sino que prepararon un plan de recatolización para, si no invertir un proceso que consideraban amenazante, sí al menos condicionarlo en su evolución para conseguir un mejor acomodo de la Iglesia dentro de la nueva sociedad. No obstante, según el discurso eclesiástico, los esfuerzos del clero en este sentido serían insuficientes, pues había caído ante la irreligiosa tempestad revolucionaria en un ejercicio martirial y redentor. Por otra parte, los hombres habían perdido la fe, seducidos por el racionalismo, el liberalismo y, todavía peor, las ideologías obreristas. Únicamente las mujeres, no contagiadas por la revolución, podían

ayudar a la Iglesia a reconquistar la sociedad. Con las siguientes palabras lo expresaba un publicista católico de la época, Gioacchino Ventura di Raulica (1857: 80-81):

La mujer ha participado del paganismo menos que el hombre. Ella no ha experimentado sus efectos sino de rechazo; ella lo ha sufrido, pero no lo ha amado ni lo ha acariciado; ella no lo defiende ni lo diviniza. Este triste papel se ha reservado al hombre. Ella es la primera víctima del paganismo, y no puede creerlo. El cristianismo, arrojado de todas las posiciones que ocupaba en la sociedad europea, se ha refugiado en el corazón de la mujer católica (...). Y estando las mujeres cuasi solas para conservar el cristianismo, estarán también cuasi solas para restablecerlo, si llega el caso. (...) De modo que nos parece indudable que la mujer va a desempeñar un papel muy importante en la gran restauración católica que salvará a la Europa, y a la que concurren de acuerdo la industria y la política, el protestantismo y el cisma, las ciencias naturales y la filosofía. Es pues muy importante en la actualidad ocuparse seriamente de la mujer, a fin de educarla y hacerla apta para la gran misión a que está llamada.

Lo que este texto —junto con muchos otros de la época— nos plantea es la génesis de un rol de género dentro de las coordenadas religiosas que son propias del contexto en los países católicos. De ello se deriva cuestionar la manera en que la historiografía ha extrapolado los valores victorianos británicos a realidades sociales bastante diferentes, como son las de los países mediterráneos. En determinadas cuestiones, la historia de las mujeres ha insistido en señalar las particularidades anglosajonas, como en el caso del surgimiento del feminismo en Reino Unido y Estados Unidos, la cronología de este proceso y los rasgos que lo caracterizan y diferencian respecto a este mismo fenómeno en otros países. Esto contrasta con la asunción acrítica de los planteamientos desarrollados en el mundo angloamericano cuando nos referimos a la construcción de roles de género. Y es precisamente en el ámbito religioso donde se visibilizan estos problemas (Accati 1991).

Lo que esencialmente presentamos aquí es una metodología para analizar historiográficamente roles de género de trasfondo religioso a la luz de las mismas representaciones culturales en las que funcionan y un avance de su aplicación en una investigación concreta.

2. Propuesta metodológica y fuentes primarias

Cabe comenzar recordando que, como escribía E. P. Thompson (1972: 45) “la disciplina de la historia es, sobre todo, la disciplina del contexto”. El historiador no puede operar con categorías abstractas, fuera de todo tiempo y lugar, sino que su trabajo siempre se sustrae a marcos temporales más o menos nítidos, que tienen caracteres

políticos, culturales, económicos, sociales y de cualquier otra naturaleza distintivos. Caracteres que, por otra parte, interactúan formando un tipo de sistema que Julio Aróstegui (2001: 271) ha conceptualizado como "espacio de inteligibilidad". Es a su través como comprendemos —y comprendieron los agentes de la época— acontecimientos, procesos y fenómenos. Los roles de género, claro está, tampoco están exentos de ser estudiados con las oportunas referencias a su propio contexto. Ello puede hacerse tomando la noción de cultura como una densa red de significados que propuso Clifford Geertz (1973: 5) y cuya configuración sistémica y concepción histórica es muy operativa para la historiografía. La exteriorización de esos significados se efectúa a través de símbolos, que componen precisamente uno de los elementos constituyentes de los roles de género según Joan W. Scott (1986). Ambas contribuciones teóricas se pueden imbricar para efectuar el tipo de análisis de roles de género que proponemos.

Geertz (1973: 89-90) ha insistido en la capacidad que tienen los símbolos religiosos de formular dos construcciones mentales fundamentales para convertir la religión en un elemento perpetuador de convenciones sociales: el *ethos* y la cosmovisión. El primero es la idea que posee toda sociedad de su forma de ser, su carácter, su predisposición moral ante todo tipo de fenómenos y situaciones; la segunda es la idea que esa sociedad tiene de la realidad que la rodea. En el símbolo religioso se confrontan ambos elementos, y en esa contraposición ambos se sustentan mutuamente. El *ethos* se plantea como algo razonable al exponer unas formas de vida acordes con la cosmovisión, mientras que esta se hace emocionalmente asumible al ser conceptualizada como situación adaptada a dicho estilo de vida. Lo que en última instancia sucede aquí es la objetivación de convenciones morales y estéticas como consecuencia inexorable de la realidad, así como la confirmación de un conjunto de creencias sobre el mundo apelando a sentimientos que se asumen como evidentes. Parece evidente que roles de género como los que nos ocupan aquí operan con esa confrontación entre *ethos* y cosmovisión que hemos comentado.

La propuesta de Scott (1986) se ajusta al análisis historiográfico que aquí requerimos. Su definición de género —entendido como construcción social fundamentada en la diferencia de sexos y una relación de poder desigual entre los mismos— contempla cuatro elementos que se interrelacionan y se sustentan unos a otros: símbolos, conceptos normativos, instituciones sociales e identidad subjetiva. Se trata de componentes en permanente interrelación, pero su interrelación no es unívoca ni

su funcionamiento perfectamente acorde: existe un rango de posibilidades desde la asunción a la transgresión del modelo. En este sentido, explorar la experiencia de identificación con tales modelos se revela fundamental, pues es en esa instancia intermedia entre realidad social y conciencia social (Thompson 1981: 19) donde se legitiman y rechazan modelos sociales.

De la complejidad del análisis se deriva el amplio abanico de fuentes que se presentan ante el historiador. Para el caso del modelo de mujer católica en el siglo XIX, los discursos religiosos pueden ser rastreados en la literatura de todo tipo de los publicistas católicos, pero también en la prensa dirigida a las mujeres. Esta última, en el caso de la España decimonónica y especialmente la prensa de moda, presentaba un formato novedoso para favorecer hábitos de consumo burgueses, pero asimismo proyectaba una ideología conservadora y una noción de feminidad (Cruz Valenciano 2014: 186-187). Por otro lado, la publicística católica configuraba un circuito de difusión que iba más allá de la lectura individual, por lo que su influencia fue más allá de la población alfabetizada por medio de confesionarios y púlpitos (López Cordón 1990). En el siglo XIX se observa un cambio de discurso hacia la mujer que, aunque no llega a alterar la estructura de dominación entre sexos, sí que abre nuevas posibilidades simbólicas y retóricas alejándose de la tradición misógina y contrarreformista que había personalizado fray Luis de León con *La perfecta casada* (Mínguez Blasco 2012). Sin embargo, los discursos deben ser confrontados con la propia experiencia de las mujeres en la identificación con el rol que se les propone, y en este punto la búsqueda de fuentes es problemática por su dispersión, aunque contamos con testimonios, memorias y obras literarias (algunas incluidas en la prensa femenina).

3. Estudio de caso: la Inmaculada Concepción y la proyección de un modelo de feminidad en el siglo XIX

El estudio de caso que ofrecemos aquí es un resumen de una investigación que analiza el fenómeno de la Inmaculada Concepción en la España del siglo XIX desde una perspectiva de género (Martínez Vilches 2016¹⁴). La creencia inmaculista fue elevada a dogma en 1854 por el papa Pío IX, y su advocación presentaba un modelo de mujer constantemente utilizado por los sectores sociales conservadores con la intención de

¹⁴ Remitimos a este trabajo a efectos de referencias bibliográficas y otras explicaciones que exigirían un mayor desarrollo.

recuperar parte de su influencia perdida con la caída del Antiguo Régimen. Nos situamos, por tanto, en la génesis de un rol de género femenino que asumirá la derecha española hasta bien avanzado el siglo XX (Arce Pinedo 2007). Por otra parte, aunque tomamos como marco espacial España, similares consideraciones podrían hacerse para Francia e Italia.

Cabe comenzar señalando que entendemos la Inmaculada como un símbolo religioso, es decir, un elemento de tipo intelectual —un concepto explícito acerca de la Virgen dentro, primero de la devoción mariana, y después de la teología dogmática de la Iglesia católica— que se manifiesta de múltiples maneras —en una liturgia determinada, una iconografía precisa, una festividad en el calendario— y que posee distintos significados. Uno de ellos, que es el más evidente, es estrictamente religioso: María es concebida sin pecado original mediante la gracia de Dios-Padre y a través del Espíritu Santo para preparar la venida de Dios-Hijo y la redención de la humanidad, tratándose de un privilegio singular, pues no la redime del pecado, sino que la preserva de él. Su uso como modelo de mujer en el siglo XIX parte de una realidad natural como es la maternidad para configurar un ideal que se legitima a través de su misma confrontación con la realidad: a las mujeres se les atribuyen los caracteres deseables de virginidad y maternidad que la Inmaculada contiene en grado sumo y, por tanto, se configura como la mujer perfecta. Se trata de una confrontación entre lo evidentemente natural (maternidad) y lo culturalmente confeccionado (teología): la Virgen es Inmaculada porque va a ser la madre de la Divinidad. La maternidad ni siquiera aparece de forma explícita: en la iconografía se nos presenta como una adolescente, demasiado joven para ser madre; en el relato apócrifo en el que se sustenta la creencia inmaculista, el Protoevangelio de Santiago, ella es la hija. Todos estos componentes están presentes en el modelo de mujer católica, que vamos a descomponer siguiendo el esquema de Scott antes mencionado.

En primer lugar, el símbolo de la Inmaculada ya estaba asentado en el siglo XIX y era bien conocido por la totalidad de la población española, pues desde tiempo atrás se había constituido como una devoción popular. En su contenido teológico, la Inmaculada aparecía como una figura completamente opuesta a Eva. Los publicistas católicos reactualizaban las palabras de Dios a la serpiente que había tentado a Eva a probar el fruto del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal: “Pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; esta te herirá en la cabeza, y tú la herirás

en el talón" (Génesis 3: 15). La Inmaculada, nueva Eva que pisaba la serpiente, prometía la redención gracias a su Hijo. La maternidad, por tanto, es un elemento recurrente en la proyección que realizan los escritores católicos del símbolo de la Inmaculada, y si bien es cierto que algunos puristas recelaban de que la iconografía inmaculista lo mostrase, no menos cierto es que la representación de la Inmaculada que triunfa en el siglo XIX no es la joven entre los astros del Barroco, sino la Virgen de las apariciones de la Medalla Milagrosa, que encarna los miedos de la Francia conservadora frente a la revolución, y que se presenta como una madre omnipotente para con sus hijos.

Por otro lado, los conceptos normativos que perfilaban el contenido de género de la Inmaculada Concepción como modelo de mujer católica tuvieron una fuerte tonalidad reaccionaria y de contestación a las ideologías procedentes de la Ilustración. La Inmaculada había sido preservada del pecado al igual que la mujer había sido preservada de la revolución. Frente a Eva, la mujer católica debía seguir el ejemplo de pureza de la Inmaculada para vencer a la revolución, redimir al hombre y reconciliarlo con Dios, al igual que había hecho siglos atrás la Virgen al dar a luz a Cristo. No es casual que un día después de la definición dogmática, el 9 de diciembre de 1854, Pío IX dirigiese una alocución en la que desglosaba los "errores" que habría de vencer la Inmaculada y que serviría de precedente al *Syllabus* de 1864, que era publicado en el mismo día 8 de diciembre. A través de la Inmaculada el discurso católico decimonónico exaltó la feminidad y la conjugó, en términos políticos, con la contrarrevolución (Mínguez Blasco 2014). En España, desde mediados de siglo, con la consolidación de la monarquía de Isabel II y su reconciliación con la Iglesia tras el Concordato de 1851, esta retórica permeó todavía más en el discurso público.

Bajo esos parámetros, un conjunto de literatura de urbanidad hizo un uso intensivo de la Inmaculada para proyectar el modelo de mujer que debía ser asumido. En este sentido, Severo Catalina (1861: 10-19) aseguraba que todas las mujeres nacían con un carácter natural inclinado hacia Eva, por lo que la educar a la mujer consistía en convertir a Eva en María. La mejor educación, según los publicistas católicos, era aquella que más se pareciese a la que Joaquín y Ana habían proporcionado a la Virgen, "lejos de la vista del mundo [y] a la sombra sagrada del altar" (Roca y Cornet 1857: 140). Aparecía aquí otra vez el relato del Protoevangelio de Santiago en el que se sustentaba el dogma de la Inmaculada. Por si alguna de las jóvenes no había podido

tener este tipo de educación, los manuales de cortesía daban algunos consejos. Joaquín Roca y Cornet (1871: 11-12) sostenía que era la locuacidad el vicio que más se atribuía al sexo femenino: Eva empezó escuchando a la serpiente y acabó cerrando las puertas del Edén a la humanidad. Así, la mejor virtud en una mujer era el pudor, basado en una desconfianza hacia sí misma en todos los ámbitos de la vida, y que era una atribución propia de las vírgenes.

La institución social a la que hacía continua referencia el uso de la Inmaculada como modelo de mujer era el matrimonio. Este suponía, dentro del discurso católico, un sacramento instaurado por Dios que acababa con la sumisión femenina en el mundo oriental y pagano para devolver a la mujer a una posición de dignidad en el núcleo doméstico. Y ello en estrecha vinculación con la maternidad, una función de reproducción biológica pero también de reproducción del sistema social. La familia católica tenía su primer modelo en el Protoevangelio de Santiago, con la casa de Joaquín y Ana, que después mejoró la de María y José. En la casa familiar, la Virgen habría aprendido a leer y escribir —representación iconográfica extendida desde el Concilio de Trento—, así como “las labores propias de su sexo, como son bordar, coser, hilar, etc.” (Roca y Cornet 1857: 138). Una vez que con la caída del Antiguo Régimen se habían separado Trono y Altar, los religiosos encontraron en la familia un espacio desde el que volver a recuperar su influencia social, y ello con el concurso de la mujer. De ello se percataron los sectores más avanzados y denunciaron constantemente en sus textos esta nueva estrategia.

Finalmente, la identificación con la Inmaculada era una fórmula que tenía como objeto la misma negación del deseo sexual en la mujer. La Inmaculada Concepción se definía como Virgen y Madre, pero esta misma definición —paradójica desde un punto de vista biológico— la hacía inalcanzable a las demás mujeres. La ascensión de su modelo debía hacerse por la vía de la sublimación, renunciando a un estado para alcanzar el otro (Accati 1990a; Accati 1990b). Pero a lo que de verdad renunciaba la mujer era al deseo sexual, proceso que se patentiza en dos etapas de su vida. En primer lugar, durante la juventud la Inmaculada sirve de modelo en un momento en que se produce un aumento del narcisismo consistente en una regresión de las tendencias libidinales desde el exterior hacia el *yo* como compensación ante las constricciones imperantes en la sociedad. Se trata del “narcisismo secundario” (Freud 1924: 19-20), al que correspondían los sentimientos de “pudor” y “modestia” que tantos ensalzaban los

publicistas católicos. Ese narcisismo secundario era cerrado en una segunda etapa que coincidía con la transición de la juventud a la maternidad, en la que el amor erótico se sublimaba en favor del amor materno, un “amor objetal” en el que, según Freud (1924: 21), se reproducía el narcisismo en la figura del hijo. Y, una vez más, la Inmaculada servía como ideal al que aspirar facilitando esa sublimación. La escritora Ángela Grassi (1875: 158-160) relata de forma bastante explícita este fenómeno en una de sus obras:

Amar y ser y ser amada!... sentir y comunicar esa llama sublime que ilumina tierra y cielo.... vivir una doble vida!... una vida siempre renovada por los transportes de una pasión sin límites, ¿no es esta la única gloria de la mujer? ¿No es este el único fin para que fue creada? (...) Me he equivocado: el amor no es el único objeto de la vida de la mujer, no es su única gloria... (...) María vino al mundo, y la mujer quedó redimida. (...) Pero la gloria de María no la constituye su título de esposa... Dios la escogió entre todas las mujeres por su inmaculada pureza, para que albergase en su seno al Verbo sacrosanto... Como Virgen y Madre fue divinizada, y Virgen y Madre la aclaman los fieles en la tierra, los querubines en el cielo... (...) Solo siendo Madre, María pudo ser perfecta... Luego el amor del hombre hacia su compañera hacia su compañera, el amor terrestre es el medio para llegar al otro, no es el fin... Luego esas delicias que tanto me han turbado, no son más que el prefacio del gran libro de nuestra vida (...) Luego la verdadera, la única gloria de la mujer, es estrechar contra su corazón tres o cuatro ángeles rubios y sonrosados, que con sus voces argentinas, la llamen: *madre mía!*

Esta identificación intimista y con altas dosis de emocionalidad con el rol de género propuesto podía dar lugar a transgresiones desde la misma retórica que utilizaban los eclesiásticos. A este respecto, José Antonio Balbontín (2007: 62-63) relataba que su madre —que comparaba con la Inmaculada en belleza y dulzura— concebía una forma particular y heterodoxa de la práctica religiosa, en la que sus aspectos más amables oscurecían los más severos.

En fin, del símbolo de la Inmaculada se sirvieron los sectores sociales más conservadores y la Iglesia para proyectar un modelo de feminidad en un intento de recatolización de la sociedad a la caída del Antiguo Régimen. Si bien el componente contrarrevolucionario y antiliberal de estos discursos es evidente, también es cierto que el modelo de mujer católica distaba mucho de la tradición misógina anterior. Se trata, en última instancia, de un rol de género que se configura en un nuevo tipo de sociedad, y que se destina a la mujer burguesa y de las clases medias, por lo que, aunque se mantienen herencias de épocas anteriores, se impone la retórica de la “excelencia femenina”, con la figura de la Inmaculada como modelo y argumento básico de esa condición. Sin embargo, ello no implicaba ningún cambio en la estructura de asimetría

de poder entre varones y mujeres; muy al contrario, la reforzaba y actualizaba para mantener su vigencia en la nueva sociedad.

No obstante, sería un error comprender todas estas líneas que trazan el modelo de mujer católica como propias de una única cosmovisión y separadas de otras formas de entender el mundo de la época. Por el contrario, el contorno de la mujer católica se inserta en su propio contexto, y comparte con otras explicaciones de la realidad muchas de sus representaciones culturales. En este sentido, la pasividad sexual en las mujeres era una herencia del discurso científico anterior. A su vez, ese pudor que tanto elogiaban los publicistas católicos era reformulado por la ciencia moderna como desencadenante del deseo sexual masculino —en ello coincidían Darwin y Freud— y, por tanto, base de “la reproducción, la familia e incluso la misma civilización” (Laqueur 1990: 235). Por otro lado, la oposición que habían descrito los eclesiásticos entre hombre indiferente a la religión y mujer católica era una noción compartida por los que se llamaban a sí mismos “librepensadores”, cuyos escritos muestran un continuo recelo a la influencia de la Iglesia en la familia a través del “bello y devoto sexo” (Michelet 1845; Chiniquy 1887). Y desde la literatura, Baudelaire (1869: 174-175) se servía del símbolo de la Inmaculada en una metáfora en la que el sentimiento amoroso tiene como objeto a la actriz Marie Daubrun reconvertida en Virgen, pero en la que el amor espiritual es eclipsado por el amor erótico, y la Inmaculada acaba transformada en una *Mater Dolorosa*.

4. Conclusión

No podemos terminar sin hacer mención a las consideraciones a las que da pie un análisis como el que proponemos. Los discursos a través de los cuales se proyectaban los modelos de género son, sin duda, muy importantes, pero no tenían una capacidad performativa omnipotente. En este sentido, la propia experiencia de los destinatarios en la asunción de dichos roles se perfila, cada vez más, como un foco de interés para evaluar de forma cabal la efectividad de dichos discursos. En el caso de aquellos modelos con contenido religioso, las prácticas devocionales concretas revisten gran importancia, pues en ellas se concentran variados significados, y aunque muchas de ellas se realizaban de forma colectiva, otras tenían un carácter más intimista. Su realización podría implicar la aceptación entusiasta de los discursos emitidos por las autoridades religiosas, pero también cabe contemplar la posibilidad de la transgresión, en términos tanto formales como de fondo, y nos remitimos al testimonio de José

Antonio Balbontín antes comentado como ejemplo. Por otra parte, insistimos en la necesidad de concebir los modelos de género en estrecha relación con las representaciones culturales más ampliamente compartidas por la sociedad de la época: los textos de los librepensadores y de los publicistas católicos nos presentan a la mujer desde ángulos opuestos, pero con las mismas atribuciones.

Esto es solo un ejemplo de la virtualidad que tiene el estudio historiográfico de fenómenos religiosos desde una perspectiva de género, campo concurrido por historiadores especializados en las épocas más pretéritas, pero que se ha empezado abrir también a los contemporaneístas. El modelo general que hemos adoptado y que cruza los aportes teóricos de Clifford Geertz y Joan W. Scott es un punto de partida desde el que reflexionar sobre estas cuestiones y orientar la investigación de los roles a partir de los símbolos a cuyo través se exteriorizan los discursos de género. No pretende ser un esquema rígido, sino que, por el contrario, cabe enriquecerlo con otras contribuciones teóricas y adaptarlo a las realidades concretas de la investigación. La única manera de hacerlo es transitar nuevos caminos, aunque los temas no sean tan novedosos. La interdisciplinariedad, en este sentido, se impone.

Bibliografía

- Accati, L. (1990a) Débito conyugal e interés eclesiástico. *Historia Social* 7, 5-18.
- Accati, L. (1990b) La política dei sentimenti: l'Immacolata Concezione fra '600 e '700. *DUODA. Papers de Treball* 1, 23-40.
- Accati, L. (1991) En busca de las diversidades perdidas. Conceptos anglosajones y madres mediterráneas. *DUODA. Papers de Treball* 2, 15-44.
- Arce Pinedo, R. (2007) *Dios, Patria y Hogar: la construcción social de la mujer española por el catolicismo y las derechas en el primer tercio del siglo XX*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Aróstegui, J. (2001) *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Balbontín, J. A. (2007) *La España de mi experiencia. Reminiscencias y esperanzas de un español en el exilio*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Baudelaire, C. (1869) *Les Fleurs du Mal*. Paris: Michel Levy Frères.
- Catalina, S. (1861) *La mujer: apuntes para un libro*. Madrid.
- Chiniquy, C. (1887) *The Priest, the Woman and the Confessional*. Chicago: Adam Craig.
- Cruz Valenciano, J. (2014) *El surgimiento de la cultura burguesa*. Madrid: Siglo XXI.
- Freud, S. (1924) *Zur Einführung des Narzißmus*. Leipzig / Wien / Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Grassi, Á. (1875) *El primer año de matrimonio: cartas a Julia*. Barcelona: Salvador Manero.
- Laqueur, T. (1990) *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- López Cordón, M. V. (1990) La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860). In: *La mujer en la historia de España*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 59-69.

- Martínez Vilches, D. (2016) *La Inmaculada Concepción y la proyección de un modelo de feminidad en el siglo XIX: una perspectiva de género* (Trabajo de Fin de Grado). Madrid: UCM.
- Michelet, J. (1845) *Du prêtre, de la femme, de la famille*. Paris: Hachette / Paulin
- Mínguez Blasco, R. (2012) De perfecta casada a madre católica. Iglesia, género y discurso en España a mediados del siglo XIX. In: *No es país para jóvenes. III Encuentro de Jóvenes Investigadores*, Vitoria: Instituto Valentín de Foronda.
- Mínguez Blasco, R. (2014) Las múltiples caras de la Inmaculada: religión, género y nación en su proclamación dogmática (1854). *Ayer* 96, 39-60
- Roca y Cornet, J. (1857) *Historia de los hechos y doctrina de Ntro. Sr. Jesucristo desde su venida al mundo hasta su gloriosa ascensión al cielo*. Barcelona: Biografía Eclesiástica.
- Roca y Cornet, J. (1871) *Reglas sencillas de cortesía*. Barcelona.
- Scott, Joan W. (1986) Gender: A Useful Category of Historical Analysis. *The American Historical Review* 91(5), 1053-1075.
- Thompson, E. P. (1971) Anthropology and the Discipline of Historical Context. *Midland History* 1(3), 41-55.
- Thompson, E. P. (1981) *Miseria de la teoría*. Barcelona: Crítica.
- Ventura di Raulica, G. (1857) *La mujer católica*. Madrid. Vol. 1.

It's Our History, but on Their Soil

Homayoun Alam

Cluster of Excellence Normative Orders

The Frankfurt Research Centre on Global Islam,

Goethe Universität Frankfurt

Abstract

This article shows how discourses on historiography are perceived by the members of the Iranian nation. Its objective is to shed light on ideas, designations or concepts of shaping a nation which repeatedly lead to reductions and oversimplifications of complex issues. The concern of this article is on the societal and individual level of the mechanisms of nationalism.

The aim of the concept of 'geography inclusion' which is being introduced in this paper, is to show how the understanding of history within Iranians challenges and declares what is Iranian and what not. To continue this idea, neighbors of contemporary Iran since the year 1935 have not been anymore counted as being heirs of Iranian history and civilization and as a result, they have been 'geography excluded'.

Subsequently, in a next section the reasons for being nationalist will be portrayed from an anthropological viewpoint, showing how participants deal and behave if believing in and applying prefabricated nationalist ideas. While sources of nationalism could be detected in many discourses, what makes it interesting is that these sources are developed by amateur historians without any conscience about what they write. Occasionally a source of nationalism on societal, community and individual level is derived from "oral history", or as it is stated by ordinary people through "hearsay". One ongoing challenge for the Iranian nation is the case of Afghans in Iran who are not accepted or welcomed even though they are to a greater or lesser extent a real part of everyday life in Iran.

Keywords: Understanding of history, historiography, mass media, politics of nationalism, Iran in the 20th and 21th century, habits, nation, nationalists, belonging, political anthropology.

Geography Inclusion

Iranian historiography in the late 19th century and the entire 20th century portrayed a kind of genealogy in which every Iranian can fit into. According to this, Iran, or rather contemporary Iran, stems from a vast territorial empire which has reigned on three continents – Asia, Africa and Europe – for more than 2500 years ago. In the last centuries Iran's shape and territory as a "local empire" has changed (Ansari, 2012). Are we dealing with a gap of understanding for the readership, the authorship or is this gap purposely intended to be filled by, for example, not professional historiographers?

The question here is where Iran precisely begins territorially. This question should be asked without having an essential claim. The concept of the nation-state stems from the civilization process of Europe. It is still "new" for Asian countries such as Iran for the reason that being less developed in building well working institutions. It was imposed – by old superpowers and accepted by Iranian politicians – to a lesser extent by measures such as negotiating, diplomatic approaches, freedom of choice or similar-sounding tools. Since its foundation, for Asian and African lands and people likewise the nation-state was a product without producers – but with the certainty of having consumers.

For all that, one should take into consideration that Iran is still searching for its identity in the modern and postmodern age (Ashraf, 1993). This does not mean Iran has never experienced modernity by its very sense, given that modernity is not a single process but there can be seen many more multiple modernities than anticipated by scholars or ordinary people (Kamali, 2007). Other researchers and scholars have argued in the case of Iran that Iranian modernity should evolve from tradition and not from any inside or outside force (Milani, 2004).

So far, if it is more or less clear on which civilizational, territorial and political concepts Iran itself is based, it would facilitate the approach of a new understanding of its geography inclusion. During the reign time of both Pahlavi Shahs in the 20th century, father and son, the concept of an oriental fatherhood emerged to introduce themselves to their nation, the region and the world. In the aftermath of the Qajar dynasty (1794-1925) and the advent of the constitutional revolution, the Iran of 1906 searched for its new identity, its belonging, its being and its modern constitution in order to regain lost time with advanced Western Europe. In that time concepts played a crucial role and each concept which promised to be more on behalf of Iran had the

assistance of politicians and the new Iranian society. Here, one should not forget that in the twentieth century Iran was forced, like in the other centuries before in the region, to react to military actions of outsiders.

One of the main points of this article is to shed light on the designation of a land named Persia, which became Iran in 1935. Through this circumstance many other processes have become to a great extent intertwined, which, however, continues to play a minor role in debates, discussions and even academia. Notwithstanding, Iran's geography includes and should include what is omitted from so-called historians with a low or non-academic training. Their common slogan could sound like "our version of Iran is the only right one and others should bear the consequences".

Geography Exclusion

In the "long nineteenth century" nation states were shaped and constructed politically with boundaries (Hobsbawm, 1995). The inhabitants with their specific local cultures, habits, rituals, languages, dialects, myths and history should become the new nation. Today in the twenty first century, if the notion of "failed nations" or "para-states" is used to describe the global south or east it is the duty of the reader to read history in another way. This is due to that as a matter of fact these local people were forced and not asked if willing to build a nation on behalf of military powers who invaded their lands and declared old belongings and living environments as obsolete.

Since the Revolution of 1979, the idea and concepts of an Iranian nation gained new voices. A common political slogan is sometimes "Iran for Iranians" which was expressed once again in the case of Iran in the time of Khatami (1997-2005). This catch phrase proves to be an appropriate means not to build fences against old invaders or protect oneself against newcomers, but to raise a constructed awareness of being under permanent threat. It is obvious that such slogans aim at causing unity. If unity is at the center of national debates, so how is unity defined? What led Iranian elites to propagate such refrains in the twentieth century?

One case in point is the role of social engineering processes in the 20th century (Popper, 2013). These prove a vast encroachment of politics of (mis)understanding towards historiography. Again, maybe it is the case that these people; let us say Iranian social scientist elites, historians, politicians and both Shahs, father and son, thought to

define the concept of Iran without reflecting much on it. They conceived of it in this way to serve their nation and to do a unique job for history. One may ask here after reviewing the past from today's perspective, if any concept of a nation (through the lenses of history) is impartial at all.

The following example could clarify how far the renaming from Persia to Iran caused a challenging situation.

The continuity of the "old" Iran as the center of the "real" Iran is nowadays at stake in many debates. In 1935, Afghanistan claimed as the only country to be a part of the old Iran too and was allowed to raise its voice against the renaming decision. Afghanistan is one of the countries, which has a self-understanding of being from the "Aryan" race. In the same line, Tajikistan from its self-understanding claims to be Iranian and a part of the old Iran, too. In this sense, the president of Tajikistan Emomali Rahman has written a book in which he declares what makes Tajikistan being Iranian enough: linguistically (Persian and other Indo-Iranian languages), politically (empires such as Bactria), socially (common myth, collective memory, norouz), religiously (Tajikistan as birthplace of Zarathustra) and historically (Rahman, 2011). Though not a social scientist or historian by training, throughout his book he in many ways complains about his own country, as well as Uzbekistan and Afghanistan, too, of being neglected by contemporary Iranian history writers due to not being Iranian. Here the case of belonging, a kind of "invented tradition" and that of geography exclusion goes hand in hand.

Raised voices and pens against this kind of geographical exclusion of people from their own heritage, which is as well Iranian, are widely perceivable.

It is true that countries like Afghanistan, Uzbekistan, Turkmenistan, Pakistan, India, Azerbaijan, Iraq, Turkey, Armenia and other divisions like the Mediterranean and the Kurdish region in Syria share vivid languages, ancient and present-day history to a great extent, practicing New Year rituals like "norouz" in cultural dimensions similar to modern Iran. How far Aryan myths are true to be the ground for an, or the Iranian nation, or how far they should serve an explanation of such is not the aim of this article (Zia-Ebrahimi, 2016). Geography exclusion is a matter of fact today, especially if one has an eye on Iranian historiography and contemporary books available online on Iranian websites. Iran intends to be taken seriously by Western civilization and powers.

Does Iran take its neighbors with which it shares a common past seriously?

Every country, which shares political borderlines with contemporary Iran, is historically, linguistically, religiously and culturally connected with it. When Iran got its new name in 1935 people from Afghanistan protested because they estimated that future Iranians will disconnect them from their common and shared legacy.

On an anthropological level people from Kabul, Herat or Balkh states even today they are not valued as being the continuity of the "Greater Khorasan" or a part of the old cultural Iran (Iran farhang-i). Similarly, Tajiks (a Central Asian denotation for Persians) more than any other ethnicity from countries like Afghanistan, Tajikistan and Uzbekistan criticize all rewards, which are also theirs, too, that are seen to be possessed by contemporary Iran: kings and royal dynasties, poets-philosophers (Rumi, Jami, Beyhaqi), empires (among others Safavid, Abbasid, Sasanid, Parthian, Achaemenid), languages (notably Persian) and cultures (music, poetry, art).

Especially people from an ethnically and linguistically Persian background beyond Iran's borders seem to complain about the inside and outside shortcomings: Firstly, the status quo of history writings stemming from contemporary Iran and secondly, politically cultural motivated changes from their own country without any referendum or survey. In the Afghan constitution the name of the Persian language was changed from "Farsi" to "Dari" in 1964 (Nawid, 2012). Many Tajiks (Persians) from Afghanistan felt more neglected and disconnected from Iran and Tajikistan which have Persian as their national language as they remain outside of modern Persian culture production. The same counts for other Tajiks of central Asia who joined the societal status of linguistic minorities in Turkmenistan, Uzbekistan, Kazakhstan, Pakistan, Kashmir or China.

With these given facts, understanding Iran's self-image could be interpreted in two ways. On the one hand, Iran continues to be the strong visible and loud center of the old Iranian civilization. On the other hand, countries like Afghanistan, Tajikistan and Uzbekistan form the weaker, invisible and mute periphery. Geography exclusion means as defined by Iranian authorities in 1935 as being, with the one and only of heiress of the entire Iranian civilization.

Not least, it is the branding (Iran vs. Persia) which matters and not the content

(historiography). Iran, Azerbaijan, Iraq, Tajikistan, Afghanistan, Turkmenistan, Uzbekistan, Pakistan and the Persian Gulf all seem to be disconnected from the narratives of contemporary historiography (academic), mass media (visually) and collective memory (society) of Iran.

Reasons for Being Nationalist

Like its neighbors in the region, Iran has experienced a kind of modernity– with its modern institutions, tools, dwellings, education, mass media, languages and urbanization.

The following part illuminates the reasons on individual and societal level for becoming or remaining within the limits of a nationalist.

The concept of belonging seems to explain the phenomenon of a “convinced nationalist”. At this point it is useful to ask what the identity concept of an Iranian could be. In response to this question opinions of scholars, researchers, media and ordinary people are divided.

It is not far-fetched to argue that Iranian identity is not static but rather dynamic. Since Iranian patriarchy dominates the nucleus of the family, the single individual plays a minor role; it is thus self-explanatory that collective identities carry more weight (Alam, 2014). Maybe applying this old-fashioned narrative on Iran is not leading to any new ideas, but collective notions still exist in Iranian social life in cases of marriage, divorce, voting, travelling and even in cases of having breakfast, lunch or dinner.

The inclination towards a collective and the adaptation of a collective memory without questioning the content and truth about the presented facts are further reasons of becoming part in a sworn circle of “admiring the nation”. It is a process of becoming, staying and then successfully being a passionate nationalist.

Let us imagine and divide the process of performing nationalist attitudes in single steps. What makes the case more illustrative than assuming that the habit of a nationalist means carrying symbols?

First step: In the case of present-day Iranians, both at home and abroad, wear the necklace of “Faravahar”, which serves to identify one is belonging to a greater past, honorable people and royal descent. Second step: If interacting on anthropological level

and questioning or rather challenging someone about the Faravahar's roots, one can often hear that "we" have more than that. Over and over again, supporters of the Faravahar necklace refer to another historical record which is then the origin of human rights coined on the "Cyrus Cylinder". Third step: Habitually, in conversations with Iranian migrants, expats, members of diaspora or with refugees from Iran one can experience that not only history and civilization of Iran is inimitable but the Iranian cuisine, too.

This is a great proof of feeling of identity, which is not only based on an Iranian narrative of being proud of "Iranianess" (equal to Iraniyat). Indeed, soccer, food and history are often juxtaposed by individuals thus pronouncing their national belonging with millions of other people.

This chain of arguments of praising "Iranianess" is not only the case with former amateur historians but as well with ordinary people. Social boundaries are drawn high. With the subjective understanding of what is and is not Iran identity is being constructed: Encountering others (non-Iranians) rises to a case of a deputy of a civilization and not that of an individual, family member or not even of Iran itself (diaspora, expat, migrant and refugee). In case of asking in a conversation about the sources of own readings and achievements in his or her lifetime and social environment to work or to act on behalf of the admired nation, responsibility of the declared viewpoints is not at stake and excuses begin to dominate the debate. A potential respondent seldom refers to written texts than more often to "other" authorities. Figures like the grandfather, father or friends are mentioned as the first motivators and the main reason of becoming, staying and being an admirer of the nation.

Sources of Nationalism

One can find many reasons for being a nationalist. If we contemplate more and more about the sources of becoming nationalist it is as plain as day to address instances of a person always referring to 'the golden past'.

A general approach to sources of becoming nationalist is a hostile response of categories such as "civilization and romantic", "conservative and traditional", "liberal", "religious and Shiite", and "ethnic and cultural" (Ashraf, 1993). Each of these categories shows us a contrasting juxtaposition with certain degrees of dichotomies like

modernity vs. tradition, history vs. present-day, liberalism vs. conservatism and religion vs. secularism. Depending on time and space, domestic political leaders regionally and internationally shape geopolitics, so those described views and perceptions may possibly change radically, strengthen vastly and decrease gradually. In general, Ashraf argues that we face a crisis of an Iranian identity. Activating and glorifying the past by the state for example could stand for not having many sources to feed and to educate the nation with.

Another major factor of fueling nationalism is the media. It is obvious that in many households books were a source of education before the twentieth century. With the passage of time, TV and the radio were added to mass media. Nowadays, the internet, mobile phones and other digital ways of communication facilitate having a say on every topic and spread attitudes of admirers of his or her nation.

In Iranian book shops and online sources one can easily find books written by amateur researchers who claim the history of Iran is more than 2500 years old— often you find announced 5000, 7000 or 10000 years of history of Iran. In these books, narratives are detached from both, old and current academic discourses. The readership is not given any real facts but rather a constructed history of the old nation, belonging and attitudes of supremacy. Raising the single individual's education and knowledge is not of concern here. The content of these books revolves around having the most exaggerated narrative about history. The readership is calculated as being submissive: "Just read, believe me and be proud." The potential reader is not expected to be mature. What is more, top priority is not given to the text. Importance is in the hand of the writer who serves on behalf of his "imagined community" (Anderson, 2006).

Therefore, again one can trace back potential sources of nationalism on two paths: primary and secondary sources. Primary sources could be in particular the family, neighborhood, siblings, social life, interaction or networks. Secondary sources are most visible in the education system like schools, universities or adult education centers (Alam, 2014).

It is important to search for sources of nationalism within governmental bodies as well. If one takes the Revolution of 1979 as a beginning, and the several governments and their actions as historical accounts, it is noticeable that the use of the word 'nation' was interpreted and consumed in many ways. The narrative of Islam was only one case among many others of these interpretations. Let us make a difference between the times

when Iran was at war against its Western neighbor Iraq and the one when Khatami embraced the global community through his "discourse of civilizations". In both times the nation was a part of the solution, a positive symbol and the reason to wage war or to interact with world leaders.

A Challenge for the Iranian Nation: The Case of Afghans in Iran

Highlighting the situation of minorities in a country has a revealing impact. In the following, we will consider the situation of Afghan refugees in Iran (Alam, 2016). It shows us not only one of the critical faces of Iran and its nation, but also draws attention to related misconceptions, misunderstandings and mistreatments.

Once more, questions should be asked about the responsibility of individuals not behaving fair enough towards refugees, migrants and people in plight:

Is the law accountable of citizens being ignorant of newcomers who are reduced often to merely "guest workers"? It could be better to encourage Iranians who know less about "strangers" to interact with them, to champion the idea of watching their media or social online networks.

Reality is also a category, which disturbs people to accept what they see in front of their eyes. Afghans – who came to Iran after the Soviet invasion in 1979 – were forced to have their social status changed. On the one hand, they were welcomed as refugees in the time of an Iranian war against Iraq and the Soviet war against Afghanistan. On the other hand, Afghans in Iran are now or after four decades in their second or third generation "Iranians" – by adapting for instance Iranian habits. In the age of migration beyond Iranian borders Afghans encounter Iranians in their daily social life in Western countries. There, two people meet each other with the same status as minorities in a third country in Europe or the USA. If daily life in Iran is discussed among these two groups who are perhaps for the first time not unequal (Iranian national majority vs. Afghan minority). Iranians abroad are often confronted with social, legal or individual stories of Afghans who were born and raised or have just worked in Iran.

The reputation of Afghans in Iran and their own ascription has remained static in terms of society or the government, but their self-attribution has changed, evolved and from the beginning of their sojourn in Iran, it had its own dynamic. In the same vein, many Iranian nationals married with Afghans, which is a proof that parts of Iranian society are moderate toward their "guests".

If the law and the daily media in Iran changed their discourse in favor of Afghan migrants, former refugees and present-day “natives” in Iran, it could happen that more Iranians would dare to marry, do business or interact freely and without any taboos or prejudices with them.

In many ways, Afghans did not migrate to an unknown land, language or even culture. Often in surveys or on Iranian official TV channels, Afghans in Iran state that in spite of all burdens they stay in Iran because, as a neighboring country, Iran for them is like their own home “nation state” (Alam, 2016). Thus, Iran is not alien to Afghans. They share with Iran, as they use to state, the same historical origin in every sense.

In an Iranian TV show “Khandevaneh” Afghans were invited to participate (Ajiri, 2015). The entire show was dedicated to them. An Afghan singer was singing a song, other Afghans told about their everyday life in Iran. In this TV show, as they frequently do, they stated that they did not only migrate to Iran but into “their own home where their siblings live”. At this juncture the Iranian nation is literally addressed as “brothers and sisters”.

With this expression, many Afghans in Iran express a wish: “Being a part of the Iranian nation.” This might be a wish but it is a challenge for the heterogeneous Iranian nation.

Conclusion

“It’s Our History, but on Their Soil” aims at analyzing and describing how far ideas of defining a nation shape into events and then become formative of members of a nation. Old Iranian historiographers claimed to be the descendants of an ancient or sophisticated culture. In their texts and approaches, however, the geographical approach is often only partially developed. That is the reason why in this article a difference was made between a ‘geography inclusion’ vis-à-vis a ‘geography exclusion’. In Iranian historiography – as Iran approached the modern world – all efforts were done by figures like Fathali Akhundzadeh, Mirza Agha Khan Kermani and others to define and to construct Iran, Iranians, their past, present and future. Those people were unable to remember that literature in general and the Persian one in particular should be contextualized in its time, its geography and its own narratives. The Iranians were given reasons for being nationalist. The reassessment of this matter is crucial. More research

should be done on this issue considering the role of sources of nationalism in modern Iranian citizenry.

The Iranian nation faces challenges from different angles in respect to nationalistic views, beliefs and myths. One of this is the Afghan population living in Iran as former refugees and present-day dwellers of that soil. How can the Iranian state and society include them into their society? At this point, Iranian civil law is to be addressed as it has a less including than an excluding spirit. One is able to be naturalized as an Iranian only by having an Iranian father. The domination of tradition as a trickle-down effect goes along with the weak and not much developed civil law of Iran. That is to say, man, male, father and grandfather are counting more than the woman, female, mother and grandmother. For that reason, the word of the male person in the position of a father is valued most. Views without any deep arguments are more accepted and are supposed to be obeyed rather than rational arguments from a female or even a younger person.

Coming from a version of modern Iranian history, historiography is tamped in a geography inclusion. Within the current Iranian territorial-political borders Iran's past, present and future are already confined. In this view, the zip is closed by an understanding of history and faces a kind of reality with many boundaries as a geography exclusion.

Without any doubt Iran underwent many challenging centuries since the partition of its territorial parts which disguised the Iranian soil as one with a new status as a neighbor state (to Afghanistan, Azerbaijan, Tajikistan, etc.). For that reason, a negative collective memory was constructed by social engineers at that time and before the constitutional revolution of 1906.

One of the impacts of this has been an increased romantic view of Iran's past and a maybe unconscious admiration of the developed Europe. The former "local empire" of Iran, which was geographically between the Ottoman Empire and the later Iran, before the Second World War and after the First World War with its efforts, habits and modern lifestyle should present an integral archetype of modern Iran. With this mindset, in the 20th century less exchange with neighbors was recorded or experienced in the region of present-day Iran. On the contrary, more exchange with Western European countries or the entire Western world was valued as positive. However, this tendency is changing in the 21st century. The frontiers between Iran and its neighbors

are getting more and more invisible while travelling has accelerated and this leads members of the Iranian nation to step beyond political borders, imagined communities and old established history (Adelkhah, 2012).

On another level, reasons and sources were crafted in such fashion from the heads and pens of organizers to the voices and hands of the new nation to promote the feeling of not falling behind the developers of the modern world. The outcome of that version of Iran has been the self-conception of a nation feeling superior about itself, towards its neighbors and the Western world.

Finally, one might ask why former Iranian intellectuals, like Fathali Akhundzadeh or Mirza Agha Khan Kermani, in the glorious days of nationalist ideas theorized their version of Iran and its nation and accordingly followed concepts and ideas, which grow within Western European civilizations, societies, economics or languages. Lacking behind others and moving slowly forward does not prove to be an easy case for any nation. Neighboring countries of Iran were detached from a common history and civilization of the greater Iran (Iran farhang-i / Iran-zamin).

Bibliography

- Adelkhah, F. (2012) *Les mille et une frontières de l'Iran. Quand les voyages forment la nation*, Paris.
- Alam, H. (2014) *Ethnische Minderheiten im iranischen Film von 1980 bis 2010*, Nordhausen.
(2016) *Menschen- und Flüchtlingsrechte im Iran*, Nordhausen, 2016.
- Anderson, B. (2006) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London.
- Ansari, M. A. (2012) *The Politics of Nationalism in Modern Iran*, Cambridge.
- Ashraf, A. (1993) "The Crisis of National and Ethnic Identities in Contemporary Iran", In: *Iranian Studies*, Vol. 26, Nr. 1/2, pp. 159-164.
- Hassanzade Ajiri, D. (2015) "*Rambod Javan's revolutionary Goal of Happiness*", <http://america.aljazeera.com/articles/2015/10/18/rambod-javans-revolutionary-goal-of-happiness.html>

- Hobsbawm, E. (1995) *The Age of Extremes: A History of the World, 1914–1991*, New York.
- Kamali, M. (2007) "Multiple Modernities and Islamism in Iran", In: *Social Compass*, 54(3), 373-387, Sweden.
- Milani, A. (2004) *Lost Wisdom: Rethinking Modernity in Iran*, Washington.
- Nawid, S. (2012), "Language Policy in Afghanistan: Linguistic Diversity and National Unity", In: *Language Policy and language conflict in Afghanistan and its neighbors: The changing politics of language choice.*, Leiden.
- Popper, K. (2013) *The Open Society and Its Enemies*, New Jersey.
- Rahman, E. (2011) *Die Tadschiken im Spiegel der Geschichte*, Berlin.
- Zia-Ebrahimi, R. (2016) "Better a Warm Hug than a Cold Bath: Nationalist Memory and the Failures of Iranian Historiography", In: *A Festschrift for Homa Katouzian*, London.

Feminismo-posmodernismo: analogías y controversias desde la obra de Nancy Spero

María Ángeles Baños

Universidad Nacional Española a Distancia

Resumen:

El presente texto trata de mostrar las analogías y controversias del feminismo con el posmodernismo y dos de sus fenómenos: la muerte del sujeto y la muerte de la historia. Para ello me serviré de las series contra la tortura, la represión y, también, de la esperanza de la artista americana Nancy Spero. Spero, feminista, activista y figura clave en el espacio polémico neoyorquino de los años sesenta y setenta, centra su temática en el cuerpo, sujeto de la cultura, para reivindicar la justicia y la responsabilidad. Destacaré la actitud comprometida y contestataria de Spero para atacar la realidad política, institucional y patriarcal, cuya ausencia de valores origina la deshumanización de la sociedad y de la cultura. Sus obras, efímeras en algunos casos, son un depósito de memoria (H. Arendt) que reproducen lo que Butler denomina *performatividad* del lenguaje. Pero el discurso radical de Spero y su crítica hacia la agresividad y la interpretación de la justicia, rompe la alianza feminismo-posmodernismo porque la artista no pierde la noción de sujeto consistente, social e histórico, imprescindible para la eficacia del feminismo en la lucha por la igualdad, como afirma Benhabib. A la vez, la artista muestra su resistencia hacia el papel concedido a la mujer en la modernidad y confía en el reconocimiento de la diferencia para lograr una sociedad más justa donde inventar otros mundos.

Palabras clave: mujeres, posmodernidad, performatividad, justicia y responsabilidad.

Abstract:

The purpose of this text is to underline the analogies and controversies between feminism and postmodernism, along with two of its phenomenon: the death of the subject and the death of history. To that end, I will use the works against torture, repression and also hope of the American artist Nancy Spero. Spero, a feminist, activist and main figure in the New York of the sixties and seventies, focusses her attention on the body as a subject of culture, claiming justice and responsibility. I also wish to mention Spero's committed and rebellious attitude towards the absence of values of the political, institutional and patriarchal reality, which is the cause of the dehumanization of society and culture. Her works, sometimes ephemeral, are a memory deposit (H. Arendt) which reproduces what Butler calls language performativity. But Spero's radical discourse and criticism towards the aggressiveness and interpretation of Justice, disrupts the alliance between feminism and postmodernism. The artist sets her mind on the concept of a consistent, social and historical subject, which is necessary in the feminist struggle for equality, as claimed by Benhabib. At the same time, the artist rejects the role given to women in modern times, and is confident in the recognition of difference to achieve a more just society where other worlds can be created.

Key words: women, postmodernism, performativity, justice, responsibility

Los sesenta se abren con un clima plagado de reivindicaciones políticas, sociales y culturales en un intento por reinventar y rehacer el panorama cultural y político. En medio de este paisaje, rebrota el movimiento feminista que, influido por la *teoría crítica*, se traduce en la creación de un lenguaje artístico transformador y rompedor con la tradición estética, cuya meta es mostrar mundos alternativos al egocentrismo patriarcal cuestionado entonces y ahora. Las artistas feministas recurren a temáticas antes inexploradas tales como el sexo, el género, el cuerpo, la homosexualidad y la crítica institucional y política. Una de estas artistas es la norteamericana Nancy Spero, ya desaparecida en 2009, pionera feminista junto con artistas como Martha Rosler y Adrian Piper entre otras, a quienes el MACBA ha dedicado algunas retrospectivas.

El feminismo es en este momento el gran adversario del todavía modernismo imperante. Las artistas feministas releen las contradicciones de la modernidad, se alejan de las definiciones institucionales existentes y dejan al descubierto sus artificios y atender las especificidades de la subjetividad femenina "inscripciones en lo femenino", lo que "supone escuchar las huellas de una subjetividad formada en lo femenino, dentro y en conflicto con un sistema falocéntrico" (Pollock, 2000, p. 171). El feminismo de la igualdad, desde sus diferentes posturas, reivindica la igualdad, la libertad, la autonomía moral y la ampliación de los derechos de las mujeres en el ámbito público, mientras que desde el feminismo de la diferencia, se estudian las relaciones de poder y sus formas de organización, a la vez que luchan por la liberación y el reconocimiento de la diferencia como un valor. Spero vive todos los cambios dentro del movimiento y en su obra podemos imaginar estas posturas mediante un arte singular en forma y contenido. Con la forma denota la diferencia y la consideración moral de la conducta dentro del contexto social; el contenido se fija en el cuerpo, lugar donde se catalizan la multiplicidad, la exclusión, la crítica y la violencia hacia las mujeres. Desde esta actitud desea contribuir al desarrollo de nuevas categorías que fracturen las normas culturales e históricas por las que se constituye la identidad de género y proyectar "la capacidad de decisión, la autonomía y la identidad personal de las mujeres" (Benhabib, 2006, p. 243). Para lograrlo, señala directamente al sujeto que domina y frena el desarrollo de nuevas poéticas.

Esta década coincide con la crítica feminista radical de aquellos años y Spero subraya dos aspectos. El primero, la irracionalidad del progreso humano, el rechazo a la guerra, a la opresión y la violencia acompañada de símbolos de la modernidad y de la cultura de la histeria. Son las series de sus primeros trabajos *Black Paintings* (1959-1960), *War Series* (1964) o *Sperm bomb* (1966). Más tarde realiza *Codex Artaud* (1970), un

manifiesto de protesta contra el enrarecido mundo del arte y la dificultad de la mujer para ocupar un lugar en el espacio artístico. Con ellas Spero quiere desmitificar la pintura, monopolio tradicional de la cultura machista, así como socavar el valor económico de mercado. El segundo aspecto, utiliza un espacio público institucional, el museístico, para denunciar la injusticia y la falta de responsabilidad moral, posturas relacionadas con las reivindicaciones de los artistas en su afán de autonomía, de las críticas hacia la mercantilización, así como contra las tácticas deflacionarias y la glorificación del artista (Rosler, 2016, p. 202).

El soporte material de Spero es la pintura directa sobre el muro como en *Vulture Goodess*, o el papel sobre el que dibuja, recorta, pega, combina, superpone y organiza a modo de collages. Son figuras de sentido profundamente crítico como *Torture of Women* (1976), una sucesión de catorce paneles distribuidos en registros donde relata los tormentos infligidos a las mujeres. Una temática que ya había practicado y retoma en los años noventa para denunciar la tortura, la injusticia y la violencia de Estado. Mujeres blancas, negras, prisioneras políticas sudamericanas..., conforman un verdadero testimonio de víctimas y testigos del horror. El díptico *Victimage* (1990); *Masha Bruskina* (1994), joven rusa judía del Ghetto de Minsk víctima de la Gestapo como muchas otras; o la serie de la alemana Marie Sanders (1993) acompañada de un poema de Bertold Brecht, son escenas de violencia sexual y horror. Marie fue martirizada hasta la muerte por haber mantenido relaciones sexuales con un judío. Estos fragmentos, extraídos del archivo de la memoria¹⁵ (Buck-Morss, 2005, p. 158), pretenden ir más allá y evitar caer en el olvido porque son perfectamente trasladables al presente paisaje cultural, donde todavía hoy, se atenta contra la integridad física y psicológica de las mujeres, y contra todo género *otro* que contiene multiplicidad de caracteres. Pero también pretende encontrar algún tipo de resonancia en el espectador ante las injusticias sociales o injusticia "ordinaria" en palabras de Young (2011, p. 105).

Esta forma de hacer artístico, coincide con el debate feminista marcado por las afinidades y divergencias de dos líneas teóricas: la teoría crítica seguida por Benhabib y la posmoderna con su crítica al sujeto y la historia, continuada por Young y Butler entre otras. Es el momento en el que el sujeto, consciente de su performatividad anclada en el tiempo, reivindica su entidad y desea desprenderse de su inferioridad y superficies

¹⁵ Buck-Morss dice en su artículo "Estudios visuales e imaginación global", que las imágenes son el archivo de la memoria colectiva, y el s. XX se distingue de los anteriores porque ha dejado un rastro fotográfico.

naturalizadas (Butler, 2007, p. 99), lo que explica la aparición de significaciones y formas sexuadas ya existentes a las que el feminismo debe abrirse, como la raza, la clase social o las reivindicaciones de los colectivos de sexualidad periférica que luchan por su reconocimiento. Reconocimiento considerado como paradigma que señala a las injusticias definidas como culturales arraigadas en los modelos sociales (Benhabib, 2006, p. 126). Para situar más concretamente la intención de estas corrientes, me serviré del planteamiento de Butler, Benhabib y Young, principalmente para socavar las fuerzas de la modernidad y su ideal de género y universalidad. En este proceso, la idea de justicia y responsabilidad se harán visibles en la reivindicación de la otredad.

El sujeto

El género para Butler, cuyo pensamiento se apoya en Nietzsche, Derrida y Foucault, no existe. El género es producto de una rígida heterosexualidad prefijada por la cultura a lo largo de la historia donde prima la desigualdad entre los hombres y las mujeres: "el género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género" (2007, p. 84). Para Butler existe una jerarquía fijada mediante actos repetitivos y performativos practicados mediante la cotidianidad, el lenguaje instructivo y excluyente. En un mundo posmoderno tremendamente mediatizado, las imágenes constituyen un recurso inagotable de signos y símbolos cuyo fin es conformar estereotipos, sujetos sometidos en el sentido de Foucault, cibernético o "híbrido entre máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción" en palabras de Haraway. Y añade: "constituido por la biologización del poder para producir formas de dominación social" (1995, p. 17). El sujeto en estos términos y de acuerdo con la versión fuerte de Benhabib, carece de intencionalidad, responsabilidad, autorreflexividad y autonomía (2006, p. 243). El sujeto es una posición más en el lenguaje, una máquina artificial negada para elaborar el pensamiento y el habla, o lo que es lo mismo, para reducir al hombre "a un animal de conducta condicionada" (Arendt, 2009, p. 55). Este argumento socava el principio de autonomía del que depende la política feminista según Benhabib, fiel defensora de la recuperación de la autonomía del sujeto social e histórico capaz de dirigir, crear y construir nuevas sensibilidades. Spero es un sujeto que lucha por su autonomía, entendida "como una categoría, como un valor legítimo para cuestionar formas y crear otras" (Claramonte, 2016, p. 16). Para ello, se sitúa fuera, en los márgenes del discurso de la "tradición logocéntrica occidental"

(Benhabib, 2006, p. 272) en el intento de evitar cualquier interferencia externa de los otros, obviar el ojo puro que diría Krauss, para ver en el interior y mostrarse entera, no fragmentada¹⁶. Para ello fija la atención en lo *otro*, en la diferencia porque quiere saber “qué significa ver el mundo a través de la representación de la mujer” (Brooks, 2003, p. 89). Según Benhabid, “frente a nuestras propias historias estamos en la posición de autor y personaje a la vez, porque no somos meras extensiones de nuestras historias” (2006, p. 243), es decir, el sujeto no depende totalmente de los procesos sociales e históricos ni se disuelve en ellos, sino que reflexiona y busca parcelas desde donde luchar por su autonomía. Por su parte Butler afirma que el “yo que soy está constituido por normas y depende de ellas, pero también aspira a vivir de maneras que mantengan con ellas una relación crítica y transformadora” (2006, p. 16), lo que Fraser denomina “capacidades críticas” (1997, p. 285), la resignificación, según Butler, en sentido positivo, o el argumento en favor del ciborg del que habla Haraway como “una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamiento fructíferos”¹⁷ (1995, p. 254)

Desde la crítica posmoderna y feminista se han abierto nuevos frentes desde los que imaginar la autonomía y Spero investiga estas posiciones mediante la denuncia de la barbarie y la reflexión sobre las técnicas de supresión de la subjetividad: la tortura y la muerte. Para ello realiza una sucesión de imágenes temporales que miran a la historia y evidencian la amnesia política y cultural; sirva de ejemplo el panel número nueve de *Notes in Time on Women* (1979). Una sucesión de formas y figuras junto a extractos narrados en primera persona extraídos de los miméticos archivos de la Amnistía Internacional en Argentina, El Salvador, Indonesia, Brasil, Turquía y otros regímenes represivos iluminados con las palabras *Electric Shock...Beat...Fist...Rape...Subyunción of Women...* (Bird, 2003, p. 133), expresiones mordaces hacia la violencia. Mucho más marcada e incisiva es la imagen de *Masha Bruskina*, joven rusa judía y partisana representada en el momento de la tortura. Aparece con las manos atadas a la espalda y un cartel colgado en el pecho; la acompañan un artículo del New York Times sobre el descubrimiento de su propia identidad y fotografías de su actividad en la resistencia. Su

¹⁶ Krauss sigue el “El Estadio del Espejo” de Jacques Lacan.

¹⁷ También Foster argumenta sobre el cyborg de Haraway, “que vive en el acoplamiento humano-máquina como una condición de *fructíferos emparejamiento* más que como un trama de unidad perdida y escisión presente”, en FOSTER, H. ¿Y qué pasó con la posmodernidad?, en CASULLO, N. 2004 (comp). *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Retóricas, 2ª ed., Buenos Aires, p. 313-325 (324).

delito es ser independiente, valiente y soldado que lucha por la libertad. Similar tratamiento vemos en *The Ballad of Marie Sanders/Voices: Jewish Women in Time*¹⁸. Marie es castigada por mantener relaciones sexuales con un judío, su delito fue el amor, entendido desde las mentes retrógradas como un adulterio hacia su propia raza. Marie está desnuda, inmovilizada, no mira al espectador porque es la única forma de proteger su cuerpo, de mostrar el pudor, el dolor, la angustia y el sufrimiento hasta perder el aliento.

Estos paneles forman un conjunto laberíntico de imágenes y figuras, unas inventadas y otras apropiadas que, mezcladas con la escritura, enfatizan un carácter propio. Spero nos desvela lo que afirma Trafí-Prats en su lectura de Kristeva, que "las mujeres construyen un contrato con lo simbólico que pretende revelar su lugar en el mundo y al mismo tiempo transformarlo, a través de una identificación con lo imaginario, utilizando el arte y la literatura como principales herramientas" (2006). Ambos paneles nos revelan la ausencia de libertad sexual y política para las mujeres. La crítica deconstructiva de Spero se dirige al patriarcado que basa el ejercicio de su poder en el temor, lo que responde al razonamiento de Butler, que el sujeto debe estar en constante resignificación, deconstrucción de los patrones y los medios de subjetivación dentro de nuestra cotidianidad, porque deconstruir no es negar, sino poner en tela de juicio los recursos que inventa el poder para frenar la diferencia (Benhabib, 2011, p. 49). Pero en el repertorio de Spero, el temor no agota la capacidad de palabra ni el debate político, sino que lleva a la reflexión porque, mediante la reflexión, el sujeto no es una posición más del lenguaje, sino que "retiene cierta autonomía y capacidad de reordenar los significados del mismo, es un principio regulador de toda comunicación y acción social" (Benhabib, 2006, p. 245).

La violencia es una temática casi constante en el trabajo de Spero junto a las referencias temporales del pasado. Sobre la violencia, ya nos lo dejó dicho Arendt "sólo la pura violencia es muda, razón por la que nunca puede ser grande" (2009, p. 40) Mientras que el pasado para Spero, se convierte en presente continuo, porque la violencia es ordinaria, estructural y sigue siendo un medio persuasivo de control para mantener la invisibilidad y el olvido. Pero somos nosotros como espectadores, los que establecemos

¹⁸ Este panel incluye: tres paneles acompañados por un pasaje de Bertold Brecht (*Balada de Marie Sanders*), un poema de la escritora judía Nelly Sachs (*That the Persecuted May Not Become the Persecutor*. ("Que los perseguidos no se conviertan en perseguidores"), un verso de la poeta Irene Klepfisz de origen judío (*Death Camp*), algunas fotografías alusivas a mujeres del Ghetto de Varsovia o fotos de prisioneras capturadas por los nazis, activistas israelíes y mujeres palestinas en favor de la paz.

la relación con el presente y rehacemos el discurso concibiendo a las víctimas como entidades amplias y profundas, con pensamientos, anhelos espirituales y sentimientos propios (Nussbaum, 2010, p. 139). Es lo que Butler denomina "proceso de mediación reflexiva" (2007, p. 278) o espacio donde ubicar la disponibilidad de acción, pensar sobre lo dado para responder críticamente. Por esta razón Spero extrae a *Masha Bruskina, Marie Sanders...*, de los márgenes¹⁹ de la tradición y las regresa al presente, a la historia y a la historia del arte, para visualizarlas con la dignidad y el respeto que merecen. Este es el mérito de Spero, deconstruir la política de la visión para posibilitar la relación y el diálogo entre sujetos en "una intersección constantemente inestable entre el individuo y las historias sociales, entre los signos individualmente modulados y los socialmente divulgados", como comenta Pollock siguiendo a Kristeva (2000, p. 342). Finalmente y de acuerdo de nuevo con Kristeva, hay un expreso deseo por parte de Spero de incluir las emociones, los sentimientos y los afectos contenidos desde la modernidad.

En el proceso deconstructivo, Spero atiende las expectativas del público consumidor y se involucra "con la posición social de la mujer y sus prácticas de ver", el objetivo no es otro que permitir una experiencia compartida de lo femenino sin ser necesariamente esencialista, como argumenta Janet Wolff (2007, p. 106). Evidentemente Spero imprime la reivindicación del arte como medio de comunicación y no una simple acción desinteresada propia de la modernidad a la que critica. Pero lo más importante es que deja inscrita la denuncia para hacer justicia contra normas que impiden el desarrollo de razonamientos, valores y maneras de expresión individual. Al representar formas de represión y sometimiento hacia las mujeres, desenmascara lingüística y formalmente a quienes las producen, como algo *informe*. El recurso de esta artista es demoledor, porque arroja a la cara del sujeto dominante su propio retrato. Además, adopta una postura vigilante y alerta ante los sucesos del mundo, porque en un contexto universalista en el que se supone deberían primar los derechos fundamentales, se consienten y se normalizan conductas como medios de control y poder, lo que Femenías y Soza denominan "disciplinar con violencia"²⁰, o regreso a la explotación y represión consentidas por los Estados, principalmente en periodos de crisis (2009 p. 44). Spero

¹⁹ Los márgenes en esta ocasión son los únicos lugares que la tradición permite a las mujeres.

²⁰ La hipótesis de Femenías y Soza es "que los varones a partir de los cambios del mercado laboral y de la cultura en general, estarían intentando con mayor ahínco disciplinar con violencia a aquellas mujeres "autónomas" que ven como el eje de sus males".

está afirmando la imposibilidad del universalismo al tomar la parte por el todo como afirma Valcárcel (2002, p. 43), es decir, se prima el interés individual sobre los de la comunidad.

Para concluir este apartado, Spero exhibe la necesidad de hablar como y desde las mujeres, una táctica mostrada abiertamente y no discutida dentro del feminismo (Nicholson, 2011, p. 5). Por lo tanto, no podemos hablar rotundamente de la muerte del sujeto, sino de crítica del sujeto producto de un discurso, de un periodo y contexto determinado, la modernidad que posibilita la objetivación, jerarquización y naturalización de los individuos mediante procesos disciplinarios como diría Foucault. Tesis que también interpreta el feminismo desde la "desmitificación del sujeto masculino de la Razón" (Benhabib, 2006, p. 241). Con *Marie Sanders, Masha* y todas las mujeres..., esta artista hurga en la memoria y "establece una conversación ética razonable y abierta acerca de cuestiones de justicia" (2006, p. 238). Además, si seguimos la crítica, parafraseando a G. Wajcman, Spero crea un "arte sensible" para hacer presentes los vacíos originados por la exclusión de las mujeres de la historia. Crea un modo de relación donde visibilizar esas ausencias. Quiere que miremos de otra manera en el intento de transformar la política de la visión histórica del arte²¹ (Trafi-Prats, 2006), motivar al espectador amnésico que no se molesta en mirar la historia. Esta artista no quiere cambiar la historia, ni representar el horror porque es imposible de representar. Lo que desea es introducir en ella las voces calladas, como dice Rancière, interpretar la historia y la historia del arte de otra manera, porque, ya se ha mencionado, "la realidad nos rebela cada día situaciones de grupos que claman por el reconocimiento de la igualdad" (Rancière, 2006, p. 13).

La autonomía de los individuos no es absolutamente independiente, sino que se va moldeando mediante relaciones comunicativas o procesos dinámicos de socialización concretos con los que nos vamos constituyendo y desarrollando en la vida, siempre conscientes de la capacidad de dirigir en cierto punto, nuestras acciones para construir nuestra propia identidad. Es un trayecto largo e imprescindible sin la aceptación de la diferencia porque las acciones comunicativas están orientadas al entendimiento. Spero

²¹Texto publicado en las actas del I CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS VISUALES
PANEL I: NUEVA HISTORIA DEL ARTE / EPISTEMOLOGÍA DE LOS ESTUDIOS VISUALES
Coords: Anna Guasch, Miguel A. Hernández. http://ares.cnice.mec.es/genero/pensamiento/tx/text_lt.html

encuentra apoyo en las artes para poner imágenes a la identidad, pero ¿qué sucede con la hipótesis de la muerte de la historia?

La historia

El posmodernismo interpreta la historia como el fin de las "grandes narrativas" para priorizar las narrativas locales. El discurso posmoderno reflexiona y cuestiona la excesiva confianza puesta en la razón desde el inicio del proceso ilustrado (Benhabib, 2006, p. 248), así como la modernidad y sus pretensiones universalistas. Las críticas posmodernas a la muerte de la historia se dirigen hacia las afirmaciones teóricas defensoras de los ideales occidentales de progreso económico, político, social y tecnológico vistos desde la perspectiva masculina, que impiden la publicación de otros discursos o interpretaciones de la realidad como diría Foucault. Pero los ideales ilustrados se perdieron antes de la crítica posmoderna, durante la Gran Guerra. Aun así, no se buscaron alternativas después de tan catastrófico acontecimiento, sino que supuso el surgimiento del totalitarismo, el fascismo y el autoritarismo. El resultado fue un nuevo enfrentamiento mundial cuyas consecuencias se traducen en una bipolaridad repleta de rivalidades y nuevos desafíos focalizados estratégicamente, sirve como ejemplo la Guerra de Vietnam a la que Spero dedica sendas críticas en *War Series*.

A finales de los setenta Spero finaliza *Notes in Time on Women* (1979), diecinueve paneles pintados a mano, collages y escritura sobre papel donde ya aparecen las grandes diosas de la mitología. De nuevo su lenguaje responde a hechos, opiniones, historias, hostilidades..., concernientes a las mujeres: cómo son usadas y han sido usadas las mujeres y las condiciones bajo las cuales opera la mujer. Pero tras este trabajo se embarca en otro más ambicioso donde la esperanza ocupa un lugar importante. Crea un espacio concreto y espacialmente expansivo donde el cuerpo es una realidad simbólica, investido físicamente como objeto de encuentro de la cultura y los mitos contemporáneos. El cuerpo es el beneficiario y la víctima de los mitos, como lo somos de nuestras tradiciones lingüísticas y sociales, razón por la que Spero reanima el mito, porque cree posible la liberación en una antropología post freudiana y secular (Bird, 2003, p. 16). Así lo vemos en el panel número siete de *Marlene*, en *Sky Goddess* o en *Lilith* (1989). Un conjunto de figuras con formas sencillas, algunas muy esquemáticas, otras arcaicas y mitológicas, mezcladas con las contemporáneas perfectamente combinadas como haría posteriormente en *Vultures Goddess* (1991), conformando una

estética personal que critica el pasado para presionar al presente y variar el futuro. Las diosas del mundo antiguo y el resto de figuras revolotean esparcidas por el interior y exterior de los muros de la instalación, de tal forma que crea una especie de asamblea, una reunión en perfecto diálogo sin pretensiones monolíticas, sino constructivas para configurar un "nosotras" donde predomine el respeto a la particularidad, porque "construir la individualidad no es una tarea individual, sino colectiva" (Valcárcel, 1997, p. 80). Es la respuesta o la negatividad de Spero hacia las formas homogéneas y lineales construidas por la modernidad provocando la fragmentación de la historia, de la heterogeneidad y las variables temporales que las sociedades experimentan en el curso histórico (Benhabib, 2006, p. 241). Pero a la vez, la convocatoria de mujeres recuperadas de diferentes contextos culturales es universal, quizá porque todavía vea posible reconstruir algunos de los ideales ilustrados, a saber, la añoranza de una referencia donde basar los procesos de socialización.

Por otro lado, la artista explora nuevas formas de impresionar al espectador nada educado para percibir el arte desde las zonas periféricas del edificio y le implica en la organización de los nuevos contenidos artísticos e históricos. Regresa al pasado, a la apoteosis del s. XVIII, y el techo, las vigas, la escalera o la terraza como en *Minerva, Sky Goddess* (Madrid 1991), se convierten en el soporte para expandir las figuras traspassando así las barreras expositivas del arte. El público se altera porque descubre un sentimiento perturbador ante la conciencia de pasear más allá de los límites ordinarios del lugar. Percibe una suave sensación de estar paseando por un lugar equivocado e incluso inquietante, una transición entre lo real y lo imaginario. Spero emplea las zonas verticales y horizontales del espacio y el tiempo; recurre a los márgenes, intentando crear una imagen poshistórica de la mujer, pero muchas de sus figuras pertenecen predominantemente a la prehistoria (Brooks, 2003, p. 91). En *Vulture Goddess* Spero resucita las diosas, madres de la historia y busca el retorno al origen para comenzar estrategias de autoafirmación de la identidad y el retorno de lo femenino a nuestra cultura como dice Brooks:

Ese retorno de lo femenino es profundo, una empresa más mítica que histórica, un retroceso premeditado comparado con la progresiva modernidad. Spero da un paso fuera de la historia para atar la prehistoria a la poshistoria y conseguir ir un punto más allá del antropocentrismo y el tiempo lineal de la consciencia. (2003, p. 89).

Es un arte lleno de:

Esperanza, las figuras de esta etapa de su carrera danzan y hablan desde las paredes de la instalación, son como arquetipos que nunca pueden ser suprimidos porque sólo pueden ser abordados como mitos tanto en la forma como en la ficción (2003, p. 89).

Efectivamente acercarse al origen es descubrir que el mito no es natural sino creado, algo externo y alejado de la realidad cotidiana, pero marcado en la memoria en favor de la exclusión. Es en el origen establecido por la tradición, en las diosas madres míticas, en la escritura y en la historia, donde se encuentra "la discordia de las cosas y el disparate" (Femenías, 2005, p. 182) y no la verdad ni la identidad, por eso Spero quiere rehacer e integrar la diferencia en la historia.

Cuando se abre el debate sobre el género, y la política feminista se ve presionada por categorías relativas a la raza, la clase social, los colectivos de gays y lesbianas²²..., Spero ya hablaba de las historias de otros, se situaba en el lugar de los otros, de los que sufren a causa de la guerra, de la violencia, la injusticia..., para romper con lo que "la tradición occidental ha identificado el ser con lo idéntico, devaluando las diferencias" (Vaamonde, 2015, p. 83).

La artista va más allá de la historia que la identifica (el mundo occidental), para atender otras historias, porque no hay una historia única. Benhabib, en su ideal discurso universalista, argumenta sobre la fragmentación de la historia que "sería un error interpretar la muerte de las "grandes narrativas" en el sentido de que en el futuro se deben validar las historias locales por oposición a la historia global" (2006, p. 249). Efectivamente las críticas posmodernas hacia la historia son fundadas, pero no se trata de invalidar la historia, sino de revisar e introducir nuevas interpretaciones. Spero ve la necesidad de operar fuera de los límites reservados al arte y la vida, porque no acepta ninguna soberanía artística ni cultural, no hay un solo punto de vista, sino infinidad de formas de hacer arte y vida negadas por la autoridad histórica. Habla de justicia, un aspecto imprescindible para conseguir la igualdad.

²² Esto no quiere decir que las mujeres negras u otros colectivos como el de mujeres obreras, reclamaran su lugar ante el nuevo panorama político abierto durante el sufragismo, es tras la década de los sesenta y el agitado ambiente político de estos años, cuando se ponen al descubierto las contradicciones del sistema universal que conserva tintes sexistas, racistas, clasistas..., y la consecuente aparición de la contracultura y la propaganda de nuevas formas de vida. Estas reivindicaciones desafiaron la legitimidad de las democracias constitucionales establecidas. Es hoy cuando categorías como género, raza..., están presentes en los discursos sobre la subordinación femenina.

El trabajo de Spero es atemporal y universal porque la exclusión y los límites entre lo público y lo privado se mantienen al amparo del sistema neoliberal contemporáneo. Esta es la razón por la que el agente individual debe mantener la postura de constante resignificación de la que habla Butler, mientras que Benhabib habla de universalidad interactiva a través de relaciones comunicativas tanto en el contexto político nacional como internacional. Esta pensadora considera la diferencia como el origen de la reflexión y la acción para solucionar las disputas racionalmente sin imponer ninguna respuesta:

La universalidad es un ideal regulativo que no niega nuestra identidad materializada y enraizada, sino que apunta a desarrollar actitudes morales y alentar transformaciones políticas que puedan producir un punto de vista aceptable para todos. Y añade, La universalidad no es el consenso ideal de seres definidos ficticiamente, sino el proceso concreto en la política y la moral de la lucha de seres concretos y materializados por lograr su autonomía (2006, p. 176).

En *Vultures Goddess* se enlazan tiempo e historia. Una vez disuelta la verdad del mito, podemos entender la combinación temporal ayer-hoy conformada por las figuras resucitadas, recuperadas del pasado y combinadas con las del presente, como componentes activos dinamizadoras de nuevas narrativas y nuevas sensibilidades, de nuevas historias. Spero establece un diálogo tanto político como social que visto desde la hipótesis débil definida por Benhabib, pretende reavivar la memoria e interpretar la subjetividad no desde su negación, sino desde la reflexión para desarrollar subjetividades y no exclusiones: la "reflexión sobre las singularidades que nos constituyen como los individuos que somos", dice Vaamonde interpretando a Young (2015, p. 82). No existe un ser idéntico como la modernidad esperaba conformar, sino semejanza entre los individuos, por esto Spero no prioriza al sujeto, sino la voz de los otros, desde el reconocimiento de los otros, y manifiesta a través de la expresión artística, una responsabilidad y una moral como lenguaje *dirigido a la acción* (Valcárcel, 2002, p. 140). Sin embargo, Butler no considera necesaria la teoría moral para explicar las opiniones sobre las normas. Según Vaamonde, Young nos dice que la moral "se logra cuando tenemos en cuenta la perspectiva de los demás sin reducirla a un punto de vista coincidente y general. Young piensa que el juicio moral se desarrolla en la comunicación, que se basa en una reciprocidad asimétrica" (Vaamonde, 2015, p. 96).

En este caso, la comunicación se plantea entre la obra y el espectador, cuando éste descubre algo que le implica, quizá la responsabilidad por la ausencia de justicia. Hay un modo de relación, de comunicación político-moral y social desde el cual surgen nuevas poéticas; es decir, la obra es autónoma y abierta para ser activada por el espectador. Esta es la perspectiva del posmodernismo para explicar la muerte del autor. Para Spero la autonomía o estética personal, sólo es posible dentro del respeto a la igualdad entre las diferencias de las mujeres y los hombres, sin olvidar las particularidades de estas dentro de su singularidad cultural. De esta manera se amplían las posibilidades para el crecimiento de los individuos. La "ciudadanía sin exclusiones" destaca Valcárcel, "implica la existencia de ciudadanos y ciudadanas que no se excluyen, ni excluyen a otros, de las garantías, derechos y deberes comunes" (2002, p. 48). De nuevo la responsabilidad de los individuos para garantizar el cumplimiento de tan importante tarea. Un aspecto que también atiende Spero.

El compromiso por la justicia en Spero va dirigido al espectador para motivarle categorías como el afecto, el sentimiento, el respeto ante la diversidad, lo que supone "un ejercicio individual de la libertad propia" (Valcárcel, 2002, p. 157). Sobre la responsabilidad, Nussbaum nos dice en el prólogo de *Responsabilidad por la justicia* de Young, que alguien es responsable si está implicado casualmente en un proceso de consecuencias problemáticas y se hace cargo de la situación para mejorarla en el futuro en colaboración con otros (2011, p. 20). Pero Young añade otro elemento, "los ciudadanos en general deben controlar y supervisar las instituciones de su sociedad, y es en virtud de este deber moral general de ciudadanía que se puede decir que un determinado agente es responsable" (2011, p. 20). En la etapa global a la que pertenecemos, todavía no podemos hablar de reconocimiento de subjetividades, ni solucionar los conflictos políticos, ideológicos, ni los derechos de las mujeres, de los niños, la clase, la raza..., sin las categorías que acabamos de mencionar. Quizá la razón haya que buscarla en nuestra falta de convicción hacia ese tercer elemento de Young, la responsabilidad por la justicia entendida:

Como un deber en el que los individuos asumen una postura pública mediante acciones y eventos que afecten a grandes masas de personas y organizan una acción colectiva para prevenir el perjuicio masivo o promuevan cambios institucionales para mejor (Young, 2011, p. 90).

La responsabilidad de Spero se manifiesta en un doble sentido; el primero, porque demanda la igualdad de género dentro del feminismo o grupo de acción política en el que se reconoce; el segundo, porque asume su responsabilidad política y denuncia la exclusión, la represión y la violencia desde un espacio público, artístico y también político, el museo. Se comporta como agente social y político para hacer valer el "imperativo de la responsabilidad" (Young, 2011, p. 16). Su pretensión es impedir las injusticias practicadas por las instituciones políticas y consentidas por el cuerpo social, como hemos visto en los episodios de la tortura. Lo contrario, la ausencia de actitudes de este tipo, conducen al vacío político (2011, p. 99). En *Vultures Goddess* sugiere la organización y coordinación de la acción colectiva y compartida de las mujeres para hacer valer la responsabilidad en relación con la injusticia. Esto no quiere decir que obvie la participación de otros actores sociales, sino todo lo contrario, todos son instrumentos colaboradores para lograr remedios estructurales y sociales efectivos (Young, 2011, p. 121). A la vez, es un homenaje a todas las mujeres que unidas han participado en acciones transformadoras en beneficio, no de un grupo concreto, sino de toda la sociedad. Spero une su voz a la de tantas artistas, pensadoras e historiadoras feministas que en las últimas décadas han descubierto, desvelado y publicado la vida y obra de muchas mujeres invisibles para la historia aunque formaron parte de la misma. El feminismo y las feministas "han revalorado y nos han enseñado a ver con ojos diferentes actividades tradicionalmente femeninas y previamente denigradas como el bordado"..., lo que Benhabib llama "transvaloración feminista de valores" (2006, p. 149-150), o labores de aguja tan apreciables en la antigüedad por hombres y mujeres, pero carentes de interés para los historiadores del arte de la modernidad. Por esta razón, esta instalación es una puerta a la esperanza respecto al pesimismo mostrado en las obras sobre la tortura.

Así, los muros hablan, las figuras bailan, se mueven por todas partes, no hay límites como en el papel o en el lienzo, se expanden con libertad. Imágenes de lo más variopinto se mezclan con los conductos donde se esconden toda una red de servicios que satisfacen las necesidades de la habitabilidad urbana. Pero es el techo el lugar más atractivo para las intervenciones de Spero y el más apropiado para el encuentro de una iconografía egipcia, asiria, clásica (Nut, Artemis), mujeres de pasarela, acróbatas, atletas y gimnastas, mujeres guerreras antiguas y modernas etc, ocupan el espacio físico e imaginario. Spero ha creado una tertulia donde el respeto, el reconocimiento a la

diferencia y la comunicación de las mujeres entre sí, debe ser el objetivo principal en su lucha por la igualdad, pero no la que se ha pretendido hasta ahora, sino la que acepta y estima la diferencia de las mujeres así como de otras identidades. Al mismo tiempo, intenta concienciar, animar a las mujeres hacia la unidad y solidez suficientes frente al dominio patriarcal.

Finalmente es necesario añadir que la artista desea dejar firme testimonio de la fuerza que todavía puede ejercer el arte sobre la cultura que quiere degradar tan importante función e impedir dar cuenta de las cosas del mundo. La frase de Daniel Sibony sirve para concluir este apartado de la historia, porque "sí, a todos se nos hace la historia puesto que estamos inmersos en ella y puesto que de ello se habla en lo cotidiano" (Sibony, 2016, p. 786).

Conclusión

Como conclusión podemos decir que Spero critica la noción de historia basada en el discurso de la tradición occidental, cuyo origen ilustrado pretende una heterosexualidad basada en la facultad de un sujeto único sobre otro mediante la exclusión. Esta opinión coincide con el pensamiento crítico posmoderno y su idea de sujeto carente de autonomía, constituido por medio de prácticas sociales, lingüísticas y discursivas fijadas a través de la historia, lo que conlleva la muerte de la historia. La artista pretende recuperar la autonomía del sujeto material, social e histórico, capaz de dirigir su vida en un sistema de relaciones comunicativas concretas. Como feminista, desmitifica y critica al sujeto masculino de la razón (Benhabib, 2006, p. 241) que mediante el poder y la fuerza, obstruye cualquier intento de subjetividad, así como la participación en la historia, no solo de las mujeres, sino de toda diferencia o discurso sobre la realidad que amenace sus intereses. Ante este panorama el género *otro* mantiene una posición de constante resignificación ante las cosas del mundo para mantener su autonomía desde una perspectiva.

Las imágenes de la tortura son un legajo histórico para la reflexión sobre maneras de someter la diferencia. La concentración de figuras en *Vultures Goddess* es una pequeña representación de la diversidad multicultural e intercultural que caracteriza nuestro mundo. Temática que nos lleva a los conceptos de responsabilidad y justicia. Por esta razón la artista apela a la formación de una conciencia por la unidad de las mujeres, de ahí la asamblea de figuras del pasado ya desprovistas del aura impuesta por la tradición, junto a otras del presente cultural, ligando así su trabajo a las reivindicaciones

feministas en pro de las voces desplazadas. "El "otro" siempre está también dentro de nosotros y es uno con nosotros", dice Benhabib (2006, p. 33). La diversidad de figuras, nos revela la esperanza de Spero por armonizar las diferencias entre las mujeres y la otredad en general en favor de acuerdos conciliadores como diría Butler. El sujeto no es un simple objeto performado producto del leguaje, aunque tampoco es autosuficiente en el sentido moderno de la historia; ni hay una historia única, sino un escenario amplio de identidades diversas y formas distintas de hacer historia. Spero no lleva al extremo ninguno de los dos fenómenos posmodernos, la muerte del sujeto y la muerte de la historia, porque significaría obviar todos los discursos históricos y pensar el sujeto como una ficción total y absolutamente dirigido, lo que contrasta con las pretensiones y los objetivos feministas. Por esto no abandona el hilo conductor de la historia, y aún conoedora de las dificultades, plantea posibilidades, hipótesis que puedan de alguna manera, revolucionar lo establecido. A saber, quizá la deliberación mediante el diálogo comunicativo porque la diferencia "no implica falta de respeto, dominación y desigualdad, sino autovaloración, libertad e igualdad manteniendo a la vez cierto sentido de sí mismo" (Benhabib, 2006, p. 34).

Bibliografía

- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. I ed. Buenos Aires: Paidós.
- Benhabib, S. (2006a). *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. 1ª 2006 (español) ed. Barcelona: Gedisa.
- (2006b). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz.
- Benhabib, S. Butler. J. Cornell. D. y Fraser. N. (2011). Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism. En: *Feminist Contentions a Philosophical Exchange*. New York: Routledge, p. 35-57.
- Bird, J. (2003). Otherworlds. The art of Nancy Spero an Kiki Smith. En: Bird. J., Ed. *Imagining Otherworlds: Connection and Difference in the Art of Nancy Spero and Kiki Smith*. London: Reaktion Books, p. 13-48.
- (2003). Presente Imperfect: Word and Image in Nancy Spero "Scrolls" of the 1970s. En: Bird, J. Ed. *Other Worlds. The Arte of Nancy Spero and Kiki Smith*. London: Baltic Reaktion Books Ltd, pp. 113-136.
- (2003). If Walls Could Talk. En: J. Bird, ed. *Other Worlds. The arte of Nancy Spero and Kiki Smith*. First ed. London: Baltic Reaktion Books Ltd, p. 89-112.
- Buck-Morss, S. 2005. "Estudios visuales e imaginación global", en (Ed) BREA, J. L. 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. Akal, Madrid, p. 155-159
- Butler, J., (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Claramonte, J. (2016). *Estética Modal I*. 1º ed. Madrid: Tecnos.
- Femenías, M. (2005). El Feminismo Poscolonial y sus límites. En: Amorós, C & de . Miguel, A. Eds. *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización. De los debates sobre el género al multiculturalismo 3*. Madrid: Minerva, p. 153-214.
- Femenías, M. & Soza Rossi, P. (2009). "Poder y violencia sobre el cuerpo de las mujeres", en 42 *Sociologías*, Porto Alegre, año 11, n° 21, jan./jun., p. 42-65.
- Foster, H. ¿Y qué pasó con la posmodernidad?, en (comp) Casullo, N. (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Ed. Retóricas, 2ª ed., Buenos Aires, p. 313-325.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia interrumpita: reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. 1ª ed. Santa Fé de Bogotá: Siglo del Hombre.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborg y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, traduc. Manuel Talens.
- Nicholson, L. (2011). Introducción. En: Benhabib, S. Butler. J. Cornell. D. y Fraser. N. Ed. *Feminism and Postmodernism. A Philosophical Exchange*. First issued in papaerback 2011. New York: Routledge, p. 1-16.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades*. 1ª ed. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores.

Pollock, G. Capítulo V (2000). El descubrimiento del cuerpo y la sexualidad. El nuevo feminismo. 5 Inscripciones en lo femenino. En: Guash, A. M. Ed. En *Los Manifiestos del Arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal/Arte Contemporáneo 6, p. 322-346.

Rancière, J. (2006). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.

Rosler, M. (2016). ¿Agarra el dinero y corre? ¿Podrá "sobrevivir" el arte político y crítico-social?. En: Arozamena, A. Ed. *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*. Madrid: Brumaria 2ª, p. 189-225.

Sibony, D. (2016). Recordatorio de Historia. En: A. Arozamena, Ed. *El arte no es política/La política no es el arte. Despertar de la Historia, Bloque 3*. Madrid: Brumaria 2ª, p. 781-794.

Trafi-Prats, L. (2006). Perturbar la Historia del Arte desde el lugar de la espectadora. http://ares.cnice.mec.es/genero/pensamiento/tx/text_lt.html

Vaamonde, M. (2015). *Debate feminista contemporáneo. Aportaciones de John Dewey*. 1ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva.

Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

- (2002). *Ética para un mundo global*. 1ª ed. Madrid: Temas de Hoy.

Wolff, J. (2007). Teoría posmoderna y práctica artística feminista. En: (comp) Cordero, Reiman, K. & Saenz, I. *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ed. México: Universidad Iberoamericana A.C., Programa Universitario de Estudios de Género. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) p. 95-129.

Young, I. M. (2011). *Responsabilidad por la justicia*. Madrid, Coruña: Morata y Fundación Padeia Galiza.

The Narrative of Arthur Gordon Pym: un estudio cultural del mito de la Tierra Hueca

María González Maestro

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

*Este estudio se centra en una metodología interdisciplinar para constatar la influencia de la teoría de la Tierra Hueca en los viajes utópicos y las relaciones interculturales que ocupa la obra sometida a estudio: *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838) de Edgar Allan Poe (1809-1849). La novela muestra varias características de los fundamentos de la teoría de la Tierra Hueca. Y es que el interés por el interior del globo terrestre se remonta a épocas tan lejanas como la Antigüedad, de esta manera, la Tierra Hueca se convierte en un común denominador que une los estudios científicos de numerosos eruditos de la época, los cuales se preocupan por dar respuesta a la incógnita sobre el interior de la Tierra. Junto con la tradición literaria comienzan a aparecer relatos que proponen un interior del globo vacío, como Kircher, Holberg, Symmes, Poe, Lovecraft o Verne. La tradición cultural cambia con brusquedad al despertar el interés por las diferentes explicaciones que posee cada cultura sobre el mito de la Tierra Hueca.*

Palabras clave: Poe, cultura, masonería, Tierra Hueca.

Análisis de los elementos literarios de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* de E.A. Poe

The Narrative of Arthur Gordon Pym es una novela que no obtiene el éxito que realmente merece cuando ve la luz en 1838, pues los lectores de la época no logran valorarla por dos razones: por un lado, la obra presenta una lectura compleja debido a que Poe relata la historia a través de un manto de simbolismo interpretativo que dificulta que sea leída con un simple propósito de ocio, sino que implica un interés más forzado para que el lector consiga terminarla y disfrutarla como es debido; por el otro lado, el lector de esa época no está acostumbrado a la unión de la realidad con la ficción, pues el género de ciencia ficción aún no se ha implantado lo suficiente, se trata de una semilla en pleno proceso de florecimiento (FERREIRO, 2009:2). Un ejemplo de esta unión entre la ficción y la realidad es la descripción que Poe ofrece en el capítulo veinticuatro cuando Pym se aferra a la vida en la colina en la que los nativos les tienden una emboscada:

En vano me esforzaba por apartar aquellos pensamientos y por mantener mis ojos fijos en la lisa superficie del abismo que tenía ante mis ojos. Cuanto más angustiosamente luchaba por no pensar, más intensamente vivas se tornaban mis ideas, y más terriblemente claras. Al fin, llegó la crisis de la imaginación, tan espantosa en semejantes casos, esa crisis en la que comenzamos a sentir por anticipado lo que sentiremos cuando nos caigamos, imaginándonos la indisposición, el vértigo, la lucha postrera, el semidesmayo y la amargura final de la caída y del despeñamiento. Y comprendí entonces que aquellas imaginaciones creaban sus propias realidades y que todos los horrores imaginados se volcaban sobre mí en realidad (POE, 2010: 186).

The Narrative of Arthur Gordon Pym se convierte con el paso del tiempo en un rompecabezas en el que caben todo tipo de deducciones, todas ellas de diferente índole, como el psicoanálisis o la crítica cultural (MARTÍN, 2010: 44). Poe se sirve, además, de un tono burlesco al que recurre durante toda la novela; un claro ejemplo es el estado pecaminoso del *Grampus* (MARTÍN, 2010: 48), a cuya nefasta condición recurre varias veces a lo largo de la historia, así como ocurre al principio de la obra en la primera descripción que da Pym sobre el barco o en el capítulo seis:

- a) Unos dieciocho meses después del desastre del Ariel, la casa armadora Lloyd y Vredenburg [...] estaba reparando y equipando para ir a la caza de la ballena al bergantín *Grampus*. Era un barco viejo y en malas condiciones para echarse a la amar, aun después de todas las reparaciones que se le hicieron. No llego a explicarme cómo fue elegido con preferencia a otros

barcos buenos, pertenecientes a los mismos dueños; pero el caso es que lo eligieron (POE, 2010: 12).

Como se ha explicado anteriormente, Poe siente una fuerte atracción por la ciencia y así lo muestra en varias ocasiones en la novela, donde aporta detalles técnicos y precisos que provocan un cambio total del tipo de lectura, pasa de ser una novela a ser una crónica. Estas exhaustivas explicaciones operan a modo de característica distintiva en la narrativa de Poe, como en el capítulo dieciséis, donde Pym aporta datos concretos sobre previas expediciones llevadas a cabo por otros capitanes y los datos que han recogido durante su travesía:

La del capitán Cook fue la primera de la que tenemos informes precisos. En 1772, navegó hacia el sur en el Resolution, acompañado del teniente Furneau, que mandaba el Adventure. Allí se encontró con unos estrechos bancos de hielo, de un espesor de 20 a 25 centímetros, deslizándose del noroeste al sudeste. Este hielo se elevaba en grandes masas y solían acumularse tan apretadamente, que el barco avanzaba con gran dificultad (POE, 2010: 134).

La descripción que Pym ofrece sobre los nativos de la isla Tsalal se asemeja en gran medida con la raza esquimal que aparece en la teoría de la Tierra Hueca. Según esta hipótesis sostiene que la raza que predomina el interior de la tierra se caracteriza por una estatura menuda y una piel de tez oscura. Según los entendidos en esta teoría, los esquimales descienden de esta raza (DAMAUDE, 2016: 15). No obstante, estos habitantes de piel triguera no habitan el interior de la tierra, sino las proximidades a éste. Es posible que Poe se decante por las teorías de Samuel Aun Weor (1917-1977), quien afirma la existencia de una raza aria procedente del continente hundido. Por su parte, las islas Kerguelen que se representan en el relato guardan una intensa relación con la Tierra Perdida o Lemuria. El término Lemuria puede deberse bien a los *lémures*, palabra romana para referirse a los espectros nocturnos; o también puede derivar de los animales conocidos como lémures, los cuales han habitado esta Tierra Perdida. Este antiguo territorio del océano Pacífico puede haber sido habitado entre los años 50,000 y 10,000 a.C., según Egerton Sykes (1894-1983), por varias civilizaciones en diferentes áreas de tierra en el Pacífico. El coronel James Churchward (1851-1936) verifica la existencia de Lemuria cuando consigue descifrar “las tablillas sagradas de naacal en la India”. El experto en arqueología Stacy-Judd (1884-1975) sostiene que los habitantes de

la isla de Pascua habitan encima de una montaña sagrada de Lemuria (ANDREWS, 2005: 1-3). Según la teoría del naturalista Ernest Haeckel (1834-1919):

En cierta época, el Mediterráneo era un mar interior [...]. Europa y América del Norte estuvieron unidas [...] una con otra. El mar del Sur formaba [...] un considerable continente del Pacífico y las numerosas islas que ahora se hallan allí dispersas eran simplemente las cimas más elevadas de las montañas, que se destacaban sobre este continente. El océano Índico formaba un continente que se extendía desde el archipiélago de la Sonda, a lo largo de la costa meridional del Asia, hasta la costa Este del África. Sclater, un inglés, dio a este gran continente de los tiempos antiguos el nombre de *Lemuria* [...]

De esta manera [...] podemos afirmar que los contornos de los continentes de las islas jamás se mantuvieron una hora, ni siquiera un minuto, exactamente los mismos [...]. Nada puede ser más erróneo que la idea de un contorno firme e inalterable de nuestros continentes [...] (DE CAMPIGNY, 1992: 155-156).

No obstante, la *Doctrina Esotérica* (1888) de Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) ofrece una visión diferente sobre la Tierra Perdida, en la que el continente de Lemuria es el seno en el que nace la raza de la humanidad caracterizada por la inteligencia. A la formación de Lemuria le suceden una serie de transformaciones que convierten la vasta masa de tierra en una fragmentación de diferentes islas. Algunas rupturas terrestres provocadas por los volcanes en erupción ocasionan que Noruega desaparezca momentáneamente y, posteriormente, las funciones volcánicas conllevan el hundimiento de Lemuria. El continente se desvanece y sólo deja tras de sí Australia, Madagascar y la isla de Pascua, la cual se sumerge en un primer momento para volver a resurgir. Según Blavatsky, existen cinco Razas Raíz y, en el continente de Lemuria, la segunda raza y la tercera primitiva son castigadas con un cambio climático en el que el Sol y la Luna los condena para dar paso a la tercera raza. Así, las razas menores se ven obligadas a exiliarse al Sur (DE CAMPIGNY, 1992: 158). La raza lemuriense se origina gracias al planeta Venus²³ y tiene un carácter andrógino que, más tarde, se modifica para dar lugar a los diferentes sexos. De hecho, el Dios bíblico crea al ser humano a su imagen y semejanza, macho y hembra a la vez. Los sexos aparecen en la Biblia con Eva y con Adán. Por su parte, Platón (427-347 a.C.) en su obra *El Banquete* (380 a.C.) ofrece una visión diferente a partir de Hércules, quien afirma que Zeus crea los sexos para debilitar al ser humano andrógino (DE CAMPIGNY, 1992: 160).

William Scott-Elliott (1849-1919) en *The Lost Lemuria* (1904) sostiene que:

²³ Las Kerguelen constan de observatorios planetarios para contemplar el recorrido de Venus.

- 1st. The plant-bearing series of India ranges from early Permian to the latest Jurassic times, indicating [...] the uninterrupted continuity of land and fresh water conditions. [...]
- 2nd. In the early Permian [...] a cold prevailed down to low latitudes, and I am inclined to believe in both hemispheres simultaneously. [...]
- 3rd. India, South Africa and Australia were connected by an Indo-Oceanic Continent in the Permian Epoch; and the two former countries remained connected [...] up to the end of the Miocene period. During the latter part of the time this land was also connected with Malayana.
- 4th. [...] I consider that the position of this land was defined by range of coral reefs and Banks that now exist between the Arabian sea and East Africa.
- 5th. Up to the end of the Nummulitic epoch no direct connexion [...] existed between India and Western Asia (SCOTT, 1904: 10).

En la isla de Tsalal²⁴, Poe introduce un amplio abanico de dobles concepciones que desembocan en continuas digresiones con un tono de misterio. De esta manera, la fecha de llegada a la isla Tsalal coincide con el cumpleaños de Poe, el 19 de enero; las iniciales de Peters coinciden con las de David, el padre de Poe; la isla Tsalal es "la-last", que significa "fin" en francés, pero escrita al revés, que se refiere al fin tanto del mundo como del relato; o las continuas correspondencias entre Pym y Poe. Otra doble oposición se aprecia con la raza negra de los nativos que habitan la isla, pues resulta extraño que sean de tez oscura en un territorio tan cercano al Polo Sur. Se puede decir que Poe reproduce de nuevo esa dicotomía entre la ficción y la realidad, pues la existencia de personas de raza negra en los mares de la Antártida resulta inverosímil:

Tenían la estatura media de los europeos, pero eran de constitución más musculosa y membruda. Su tez era de un negro azabache, con el pelo espeso, largo y lanoso. Iban vestidos con pieles negras de un animal desconocido, tupidas y sedosas, ajustadas al cuerpo con cierta habilidad, quedando el pelo hacia adentro, excepto alrededor del cuello, las muñecas y los tobillos (POE, 2010: 146).

La incongruencia que provoca la raza de los habitantes de Tsalal no se debe sólo a la proximidad hacia los mares del sur, sino que vuelve a aparecer una extensa dicotomía entre los colores oscuros y claros en todo lo que respecta a la isla. Los indígenas son de tez negra y visten prendas negras, mientras que muestran una exagerada aversión a los colores claros, tal y como se muestra Nu-Nu durante el viaje en canoa. El nativo se niega incluso a tocar prendas blancas, pero aún es peor cuando ve las aves del color de la nieve, pues el miedo se apodera de él. Cuando Pym le pregunta la

²⁴ Tsalal proviene del hebreo y significa "raíz primitiva".

razón por la que la tribu de Nu-Nu les ha atacado, éste simplemente se señala sus dientes, los cuales son negros; este hecho incita a pensar que el motivo por el que los indígenas atacan a la tripulación de la *Jane Guy* se reduce a su terror por el color blanco, y es que los marineros tienen los dientes de ese color, por ello es posible que los nativos deseen acabar con la amenaza:

7 de marzo.- Hoy hemos preguntado a Nu-Nu acerca de los motivos que impulsaron a sus compatriotas a matar a nuestros compañeros; mas parecía dominado, demasiado dominado por el terror para darnos una respuesta razonable. Seguía obstinadamente en el fondo de la barca; y, al repetirle nuestras preguntas respecto al motivo de la matanza, sólo respondía con gesticulaciones idiotas, tales como levantar el índice del labio superior y mostrar los dientes que éste cubría. Eran negros, hasta ahora no habíamos visto los dientes de ningún habitante de Tsalal (POE, 2010: 196).

La novela de Poe refleja continuos dobles sentidos que confunden e inquietan al lector. La fascinación del escritor norteamericano por los temas científicos y la exploración polar provoca que la lectura de su única novela sea complicada. Es decir, el lector debe permanecer en una lucha constante para descubrir si los datos que ofrece el texto son reales o si se trata de sucesos ficcionales creados por la imaginación de Poe. Es cierto que el relato plasma hechos históricos y científicos reales, pero también aporta datos falsos, lo que conduce al hecho de cuestionar qué es real y qué no lo es:

If this is the case, then one can react to matter's legerdemains in at least three ways: one can search for immanent physical laws hiding in the flitting shapes of the material world; try to intuit transcendent absolutes above the ephemeral fluxes; or delve into the roiling muck for interactions between turbulence and pattern, visible appearances and invisible powers, immanence and transcendence. The first way is that of the scientific materialist who embraces only those events that conform to his laws; the second is that of the dualistic Gnostic who loathes the physical as the pollution spirit; the third mode is that the alchemical adept who revels in life's mixtures -confusing concoctions of ephemeral and ethereal (WILSON, 2003: 196).

El tono misterioso que envuelve toda la novela de Poe se vuelve más intenso cuando Pym descubre los jeroglíficos en la cueva de Tsalal, cinco figuras cuyo significado parece imposible a primera vista pero que prueba los conocimientos etimológicos de Arthur. La raíz de estos símbolos significa, tal y como aparece en la novela, "estar en sombras", o lo que es lo mismo, se refiere a todo aquello referente a la oscuridad. Algunas interpretaciones derivadas del gnosticismo sobre estos jeroglíficos obtienen otras conclusiones, como una oposición dual continua:

The Gnostic reader must also reread the novel's descriptions of intelligible networks. Instead of interpreting the quincuncial rookery and the hieroglyphs on Tsalal as symbols of the way in which the subject constructs objects, the Gnostic critic construes these inscriptions as signs of God's hidden presence in a fallen worlds. Although matter obscures these hints of eternity, they nonetheless occasionally shine through the darkness. Even on Desolation Island, in the midst of matter at it most inhumane, a harmonious script can appear, a fivefold order suggesting undying symmetries. Even in the dusky chasms on Tsalal, a white order can appear. The hieroglyphs witnessed by Pym and Peters, as we learns in an anonymous note appended to the narrative, point to the Arabic verbal root for "to be white" and Egyptian worlds for "the region of the south" (WILSON, 2003: 207).

Si se acepta por válida la hipótesis del gnosticismo que propone que *The Narrative of Arthur Gordon Pym* es un símbolo cósmico que representa la corrupción del alma y su salvación. Cada desventura, cada caída de Pym supone un paso ganado hacia la salvación espiritual. El suceso en el que Pym se arroja al océano para dar esquinazo al ballenero *Penguin* y su encierro en la parte más recóndita de las bodegas del *Grampus* para su posterior hundimiento. Estos descensos le conducen a un ascenso cuando tanto Pym como Peters son rescatados por la *Jane Guy*. Aunque, poco después, Pym vuelve a caer en la isla Tsalal, lo que se traduce en una posterior ascensión espiritual en el desenlace del relato. Se trata de la búsqueda de la verdad, tal y como predice el principio de la novela. Este tipo de contraposiciones son defendidas por Poe en su ensayo científico *Eureka*, donde el escritor sostiene que la materia está constituida de polos opuestos (WILSON, 2003: 206). La introducción en el relato de una cueva es una parte importante, pues Samuel Aun Weor (1917-1977) sostiene que el interior de la corteza terrestre se caracteriza por poseer una gran variedad de cuevas y que muchas de ellas ejercen la función de portal de acceso hacia este submundo. A partir de estos portales, según Weor, los habitantes del continente hundido se refugian en el interior de la tierra y así surge la raza aria de la que se ha hablado anteriormente (DAMAUDE, 2005: 17-18). Además, esta referencia a la cueva puede compararse con la teoría platónica del Mito de la Cueva, en la que los ignorantes se encuentran sumidos en una atmósfera impregnada por la oscuridad y la falsedad, hasta que el sabio les muestra el camino, el sendero que les lleva a la luz y, por consiguiente, a la sabiduría de la verdad.

Por otra parte, la muesca que se localiza en la parte boreal se refiere al contorno de una persona, le sigue otra referente a la cualidad de ser blanco o brillante. Finalmente, el último símbolo vuelve a referirse a la zona antártica, por lo que las

posibilidades interpretativas son prácticamente infinitas. No obstante, una vez se conoce el final de la novela, la posibilidad de aventurarse a una predicción es inevitable; puede tratarse de un tipo de advertencia sobre un peligro blanco que acecha sobre todo aquello que sea de color oscuro. Esta hipótesis puede explicar que no existan referencias a nada blanco en Tsalal; además es curioso resaltar el origen de la palabra Tsalal:

La investigación filológica ya realizada de los términos hebreos, coptos o etíopes que configuran la región de Tsalal –*salma* (oscuro), *sahar* (desierto), *Pathros* (alto Egipto), *stalala* (ser oscuro) – puede arrojar luz sobre el alcance del gesto transgresor de Poe. Sin embargo, tal vez solo desde dentro del ocultismo o de las corrientes esotéricas pueda leerse el mapa racial que Poe traza con esos términos filológicos, pues Egipto aparece como región mitológica desde la que se emiten mensajes crípticos sobre el origen de la raza negra y su desierto (MARTÍN, 2010: 52-53).

El final del relato está repleto de alusiones a las características que fundamentan la teoría de la Tierra Hueca. A saber: los enormes pájaros blancos que Pym advierte cuando se encuentra en la canoa, con Peters y el nativo cautivo, son pájaros como el "Mutton Bird". Se trata de una especie de ave extraña que emigra hacia el Sur cuando llega el invierno, es decir, peregrina para llegar a un clima más cálido. De ahí el inusual cambio climático que asola la isla Tsalal, éste se debe a un globo terrestre hueco que alberga un sol central que proporciona calor y que explica la concavidad polar. Pym describe, a su vez, una neblina inusual que impregna el ambiente durante esta travesía. Esta niebla se debe al contraste que provoca el aire frío del Ártico en contacto con los vientos cálidos del interior de la corteza terrestre. Este final que obliga al lector a remontarse al principio tiene que ver con los símbolos Alfa y Omega, los cuales representan el principio y el fin y que, a su vez, sirven para denominar en griego el nombre de Dios.

También aparece la Aurora Boreal:

Muchos fenómenos insólitos nos indicaron entonces que entrábamos en una región nueva y extraña. Una alta barrera de vapor gris y ligero aparecía constantemente en el horizonte sur, empenechado, de vez en cuando, de ráfagas luminosas que corrían ya del este al oeste, ya en sentido contrario, luego volvían a unirse presentando sorprendentes variaciones de la aurora boreal. La altura media del vapor, tal como nos parecía desde el punto en que estábamos situados, era de unos veinticinco grados. La temperatura del mar parecía aumentar a cada instante y su color se alteraba visiblemente (POE, 2010: 243).

Según Martin Gardner (1914-2010) y otros científicos, el origen del fenómeno denominado Aurora Boreal se debe a una anomalía que se produce gracias a los halos de luz polares que desprenden Marte, Venus y Mercurio, los cuales provienen de una estrella solar que se localiza en el núcleo y que se filtra por los polos. Se trata, pues, de un proceso en el que los rayos que proyecta el sol central en contacto con una nube del interior del globo provocan este fenómeno, provocando modificaciones en la reflexión de la luz (DAMAUDE, 2016: 15).

En la novela se puede observar una continua alusión a la vida y a la muerte, pero sobre todo a la fina línea que las separa. Una imagen de lo efímera que puede ser la existencia es el principio del libro, cuando Arthur y Augustus chocan con el ballenero y casi pierden la vida por culpa de una mala decisión y de una tormenta que les pilla por sorpresa. Luego les siguen las penurias que sufren tanto Pym como Augustus en el *Grampus*, donde el primero está encerrado durante dos semanas sobreviviendo con las pocas provisiones que le quedan, mientras que el segundo recibe una grave herida en el brazo que poco tiempo después lo conduce a la muerte. El barco que aparece con toda la tripulación muerta por la fiebre amarilla es una mezcla de muerte y de ese tono burlesco ya mencionado de Poe, en el que nada es lo que parece:

Miré hacia atrás y jamás olvidaré la arrebatadora alegría que estremeció cada fibra de mi ser al percibir un gran bergantín que rumbeaba hacia nosotros, distante apenas un par de millas. [...] Corríamos a popa cuando, súbitamente, una amplia guiñada desvió el barco cinco o seis puntos del rumbo que traía, y mientras pasaba frente a nuestra popa, a unos veinte pies de distancia, pudimos ver de lleno su cubierta. ¿Olvidaré alguna vez el triple horror del espectáculo? Veinticinco o treinta cadáveres, entre ellos varios de mujeres, yacían desparramados entre la bovedilla y la cocina en el último y más horroroso estado de putrefacción (POE, 2010: 93-95).

The Narrative of Arthur Gordon Pym refleja, tal y como señala Cortázar en el prólogo de la novela, un carácter autobiográfico que conecta a Poe con Pym. De hecho, el nombre de cada uno comparte igualdad fonética. Además del nombre, el carácter arisco del abuelo de Arthur puede compararse con John Allan, asimismo la decepción de Poe al descubrir que éste no le incluye en su testamento. Del mismo modo, las continuas escapadas de Pym y Augustus se asemejan a las de Poe con sus compañeros de Richmond (POE, 2010: 7-9). Se trata, pues, de una novela de infinitas interpretaciones y de un rico contenido. La única novela de Poe despierta controversia,

pues hay quienes defienden su organización y, sobre todo, su final abrupto, mientras que otros lo condenan.

Conclusiones

Edgar Allan Poe cultiva muchos géneros literarios, pero también se le considera por algunos entendidos el padre de la ciencia ficción, quien representa este género en la obra que se somete a estudio en este trabajo. La novela es un ejemplo perfecto de los libros de viajes de ciencia ficción, donde el mar ejerce un papel primordial en el desarrollo de la historia. El océano ha sido uno de los lugares preferidos por los escritores de ciencia ficción. Una de las principales razones que generan este interés general por el mar tiene que ver con que, durante el siglo XIX, muchos espacios aún no han sido descubiertos o son prácticamente desconocidos, lo que induce a brotar la semilla aventurera en búsqueda de nuevos lugares utópicos. Además, el espacio marítimo se convierte en un medio peligroso, hecho que favorece la creación de relatos ficticios. Una de las novelas de viajes más famosa es *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, la cual es considerada como una de las principales influencias para *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (TRESACO, 2015: 38). Las expediciones científicas contemporáneas a Poe contribuyen a desatar su imaginación y forman parte de su fuente de inspiración, además de sus vivencias personales. Poe muestra un profundo conocimiento del arte de la navegación, el cual queda patente en el lenguaje técnico que aparece en su novela.

El interés literario por los viajes transoceánicos desemboca en la obra en la travesía hacia el Polo Sur. Este destino tiene que ver con la relación existente entre la literatura y la geografía. Se trata, pues, de la unión de lo ficticio y de lo real, donde los espacios geográficos y la información relativa a los mismos son (en su mayoría) reales, mientras que los hechos narrados no. La fijación por el terreno polar tiene que ver con la dificultad y la complicación que conllevan alcanzar dicho destino (TRESACO, 2015: 197). En la obra se relatan una serie de aventuras que se suceden hasta llegar al Polo Sur, un lugar impregnado de misterio y de aspectos hostiles que dificultan la realización de los propósitos del protagonista. Las zonas heladas se relacionan con un espacio sagrado. No obstante, esta sacralización tiene que ver más con la masonería que con la religión cristiana. A Poe se le ha relacionado en más de una ocasión con la masonería. Además, éste recurre a aspectos masónicos en muchas de sus obras, las cuales se

encuentran impregnadas de aspectos relacionados con esta sociedad secreta. En concreto, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* comienza con un viaje que representa una forma de iniciación, como si se tratase de algún tipo de rito iniciático. También aparecen los cuatro elementos, se representan animales de carácter defensivo o protector (como Tigre), aparece el color blanco como símbolo de la búsqueda de la verdad y también ceremonias de carácter macabro y sangriento.

La novela de Poe finaliza en un espacio utópico tras el desarrollo del viaje de aventuras. Poe muestra varias características de los fundamentos de la teoría de la Tierra Hueca. Y es que el interés por el interior del globo terrestre se remonta a épocas tan lejanas como la Antigüedad, cuando este espacio inexplorado se vislumbra como un lugar desconocido y peligroso que provoca temor e incertidumbre. Durante este tiempo, el mundo pivota entre dos perspectivas opuestas: por un lado está el mundo visible y conocido; y por otro lado se encuentra el mundo oculto e inexplorado bajo tierra. Esta dicotomía cobra mayor fuerza cuando comienzan a aparecer las primeras religiones. Éstas sostienen que existen dos tipos de dioses, los dioses del cielo y los subterráneos. Los primeros son considerados los responsables del aire y de la vida, mientras que a los segundos se les atribuyen las erupciones volcánicas y los movimientos sísmicos, además de ser los moradores de los infiernos. Las primeras obras literarias sobre el interior terrestre cultivan todos estos aspectos. Sin embargo, tras el descubrimiento del carácter esférico de la Tierra, este tipo de concepciones dejan de ser las únicas teorías posibles y dejan espacio a otro tipo de conjeturas (RICE, 2001: 3). Así comienzan a aparecer relatos que proponen un interior del globo vacío, como Kircher, Holberg, Symmes, Poe, Lovecraft o Verne.

The Narrative of Arthur Gordon Pym muestra muchos aspectos propios de la teoría esotérica de la Tierra Hueca, como: los enormes témpanos de hielo con los que se cruzan en la travesía, los cuales no pueden formarse por el agua marina, sino por el agua dulce proveniente de los ríos o manantiales que ocupan el interior terrestre; la descripción de aves y otro tipo de fauna y vegetación desconocidas cuya procedencia no puede explicarse; el drástico cambio climático que experimentan los protagonistas al aproximarse al polo magnético, pues el calor se debe a un sol central que flota en el subsuelo y que es, a su vez, el responsable del fenómeno de la Aurora Boreal; o la atracción magnética que el polo ejerce sobre los objetos metálicos, hecho ocasionado

por el efecto gravitacional de la corteza terrestre. En consecuencia, se puede decir que la novela representa un magnífico ejemplo de la teoría de la Tierra Hueca. Un resultado que lleva consigo dos viajes: el que relatan el escritor y el que experimenta el lector de las novelas, el cual representa un proceso iniciático en el que se lleva a cabo un recorrido por los mares del Sur para descubrir un espacio utópico que se explica por un interior terrestre vacío. De esta manera queda demostrado que el estudio de la obra de Poe se traduce en un lenguaje intertextual a través de narratologías híbridas, las cuales abarcan la unión de la literatura con diferentes temas: la ciencia, que está continuamente presente en la novela, tanto en las indicaciones geográficas e históricas Poe explica sobre los espacios, la fauna y la flora que se suceden en la narración; el viaje es fundamental y opera a modo de hilo conductor de la historia que finaliza en un espacio utópico e inexplorado; y finalmente, la teoría de la Tierra Hueca puede apreciarse en los numerosos apuntes que he destacado a lo largo del desarrollo del trabajo.

Bibliografía:

ANDREWS, Shirley (2005). *Lemuria y Atlántida: legado para la humanidad*. Minnesota: Llewellyn Worldwide.

DAMAUDE ROJAS-MARCOS, Ignacio. "El Misterio de la Tierra Hueca". Web. <<http://www.ignaciodarnaude.com/ufologia/El%20Misterio%20de%20la%20Tierra%20Hueca.pdf>>. 24 ago. 2016.

DE CAMPIGNY, H. M (1992). *Traditions and Esoteric Doctrines*. Trad. Héctor V. Morel. Buenos Aires: Editorial Kier.

FERREIRO PAREDES, Daniel; WEE QUIJADA, César (2009). "Una visión crítica de *La Narración de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe". En *Nueva Revista del Pacífico*, Nº 54: 1-8.

MARTÍN, Félix (2010). "Poe/Pym: Derecho a confabular". En *Revista de Filología*, Nº 28: 43-57.

POE, Edgar Allan (2010). *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*. Madrid: Simancas Ediciones.

RICE BURROUGHS, Edgar (2001). "Prólogo". *Tarzan at the Earth's*. Trad. Petunia Díaz y Carlos Saiz Cidoncha. Madrid: Edhasa.

SCOTT-ELLIOT, William (1904). *The Lost Lemuria*. London: Theosophical Publishing Society

TRESACO BELÍO, María Pilar; Vicente, Javier y Carna, María-Lourdes, (ed) (2015). *De Jules Verne à nos Jours: la parole et la terre*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza

WILSON, Eric G (2003). *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science and the Imagination*. New York: Springer.

Las letras en un diván: del psicoanálisis al *Lorcanálisis*

Mohamed Benyounes

II الجزائر جامعة - Université d'Alger II

Resumen

En nuestro trabajo intentaremos bucear psicoanalíticamente por las turbias aguas literarias, es decir, comprender de modo omnímodo la contextura textual a partir de las teorías freudianas. Con tal de realizar dicha tarea, nos apoyaremos en dos obras de la juvenilia lorquiana, a saber, *El libro de poemas* y *El maleficio de la mariposa*. Se trata, pues, de enjalbegar las embetunadas simbologías del alma en conformidad con el verdadero yo del poeta y resaltar las distintas proyecciones masculinas en personajes femeninos. Este homoerotismo latente, máxime de ser vehiculado por protagonistas de cariz mujeril, es castrado por una arraigada educación religiosa. Eso significa que para entender del todo al mundo lorquiano, es menester analizar la forma mediante la psicocrítica mientras que el fondo ha de remontar hasta la infancia gracias a la psicobiografía. Por lo mismo, psicocrítica y psicobiografía son cara y cruz de una única y sola moneda en aras de comprender no sólo al psicoanálisis sino también al *Lorcanálisis*: aplicación de los fundamentos psicoanalíticos sobre la obra lorquiana.

Palabras clave: *Psicoanálisis, psicobiografía, psicocrítica, Lorcanálisis, Lorca, Libro de poemas, El maleficio de la mariposa.*

1. Introducción al lorcanálisis

La juvenilia lorquiana es un remanso de paz, una zagalona mansedumbre, una válvula de escape que permite fraguar vulcanios recuerdos en ignífugos aguafuertes. El sueño de la razón produce lo indecible, cercenar incesantemente los cercos del vocablo con tal de no despertar los siseos del corazón, encorsetar amordazando el dardo del verbo en aras de enlobreguecer las llamas del alma.

La dimensión psicomática de esos textos se dilata, se extiende y se propala a lo largo de su juventud formando, por lo tanto, una zoorreligiosa metástasis que encaratula frondosamente un novedoso estado sentimental. Las recurrentes reticencias entre cerúleos versos edénicos y recoletos jardines helénicos formaron la feroz lucha intestina entre el yo y el superyó.

En este sentido, el psicoanálisis, con sus puntillosas teorías que tratan de "acupunturar" la psique, intenta reparar retroactivamente los cortocircuitos neuróticos y psicóticos que causan una descarga en el aparato psíquico. El puzle anímico se reconstruye mediante pueriles piezas que ayudan a reconstituir al disgregado rompecabezas personal.

La obra lorquiana fue psicoanalizada por varios especialistas. A guisa de ejemplo, podemos citar la labor de Inés Marful en *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística* y su artículo titulado: "Apuntes para una psicocrítica del texto lorquiano: de la obra juvenil a las farsas". Michèle Ramond: *La question de l'Autre dans Federico García Lorca y Masculinféminin ou le rêve littéraire de Garcia Lorca*. Además del artículo: "Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)".

La psicobiografía lo tiene claro: es imposible disociar obra y vida del autor. Se intenta rastrear restos, pistas, indicios, que se dejan las pulsiones yoicas y que el escritor mismo mezcla al crear su personaje o su quimérica otredad. La interacción hombre-obra se hace palpable y se resume generalmente en un pulso muy débil, en una sombra.

El autor conjuga ingeniosamente veracidad y ficción: disemina su "yo" autobiográfico entre una sarta de "ellos" quiméricos. Para discernir ambas cosas, la psicobiografía hace hincapié en la niñez del sujeto. Los somáticos conflictos diarios

hematoman endógenas cicatrices que el habilidoso escritor sublima exógenamente en obra de arte.

El envés de la psicobiografía es la psicocrítica. El analista se atreve a una textónica catábasis para remontar órficamente con la Eurídice autoral. Los vocablos que constituyen el texto son el consciente textual. Éste esconde visceralmente al inconsciente del escritor. Escarbar, de manera reiterativa, a los recurrentes istmos y a las distintas unciones es, de buen seguro, un acercamiento decisivo en aras de machihembrar lengüetas psicocríticas y ranuras hermenéuticas.

La superposición textual es una etapa consustancial en el análisis literario. Las diferentes obras comportan una yoicidad inconsciente en léxicos flujos y reflujos. Estas palabras constituyen forzosamente unas metáforas obsesivas. Dicho de otra manera, es el literato licuado en una síquica sinéresis, un sustancial metaplasmo que discurre cinéreamente bajo forma de un mito personal.

Psicobiografiar y psicocriticar la obra literaria de Lorca es una tarea reveladora e obsolescente en el sentido de que se echa luz a su obliterada y obturada simbología. Nuestro poeta tuvo una vida llena de achaques sentimentales, de perennes desilusiones y de constantes decepciones que se tornasolan indudablemente en sus textos. Estos últimos arraciman un grupo de temáticas que sincopan al Federico más pubescente.

A partir de los fundamentos psicoanalíticos y, en concreto, tomando en cuenta al enfoque "psicobiocrítico", es decir, (psicobiografía + psicocrítica), proyectamos asentar los basamentos de una "teoría lorcanalítica" o lo que denominamos como el *lorcanálisis*. Analizar al granadino psicoanalíticamente es una espinosa aventura que requiere una lectura global de su obra y un omnímodo dominio de sus trabajados símbolos.

Entendemos por "lorcanálisis" la aplicación de la teoría psicoanalítica -en nuestro caso de la psicobiocrítica- sobre la obra lorquiana. Se toman en consideración los diferentes hitos biográficos que estigmatizan al dramaturgo en aras de una explicación plausible a las distintas simbologías inherentes a su vida personal. Por añadidura, pretendemos sonsacar estudiadamente las embozadas temáticas recurrentes, a saber un considerable psicocriticismo que mina la producción del escritor.

Puede, a primera vista, parecer atrevida como teoría. No obstante, creemos firme y fehacientemente, en la aplicabilidad del prisma psicoanalítico porque Lorca es carne tremebunda y alma errabunda, porque la niñez es divino tesoro y la vejez es luciferino túmulo, porque, sobre el papel, la superyoicidad lorquiana termina venciendo su yoicidad... a mor del amor, marmórea muerte.

Además, se tiene por finalidad echar luz al reprimido amor oscuro, allanar al equivocado camino que lleva a la nívea Venus, y aplanar la liliácea singladura que guía hacia Apolo. Aparte, la juvenilia se distingue por un fulminante grado de psiquismo. El poeta no paraba de rellenar cuartillas relatando sus estados internos, sus hondas preocupaciones, sus inquietudes religiosas. De fe a fa, Federico afinaba notas y cantos. Santo y flamenco, religión y música formaron un litúrgico pentagrama lleno de grafemas. La rebeldía religiosa hizo que se desgarraran las cuerdas del corazón, una onda cacofonía endógena que precipitó la epifanía de la pugna psicomática.

De noche, Este ígneo maremágnun interno se explayaba impetuosamente por las cuartillas blancas. A la sazón, la lava intestinal se derramaba textualmente en agua cristalina que no tardaba en enturbiarse de crujientes carátulas. En tal líquido se desahogan los arquetipos lorquianos y se abreva de simbología de suerte que se pretenda saciar una avivada sed con salobres obras.

El *Libro de poemas* corrobora una enjundiosa materia psíquica entre sus entretejidos versos. Las juveniles composiciones se caracterizan por una diversificación temática de trasfondo declamatoriamente religioso. La lucha entre carne y alma ora se condensa y ora se estira entre encabalgamientos sofrenados y pausas versales de desbocado fuelle cristalino.

1.2. Lorcanálisis del *Libro de poemas*

Para lorcanalizar una obra poemática es menester canalizar al orbe poético del literato por sus inconscientes corrientes simbólicas. Para ello, se ha de echar mano de una labor exegética. Tomar en cuenta el encauce biográfico, los meandros emblemáticos y las pausas afluentes para navegar hermenéuticamente por el lorquiano río de la grima.

Se transmigra a retazos, cual una golondrina bequeriana, alada psique lorquiana en un puñado de versos libidinosos. Se confunden sicobiocríticamente ficción poemática y realidad quimérica. El pubescente yo del autor se incrusta férreamente en vivencias psicóticas y en siderales deseos que se distinguen por una inviabilidad de realización trágica.

Un ejemplo poético de lo que avanzamos es la teatral composición titulada *Los encuentros de un caracol aventurero*. En este poema, Newton Candelas (1992, p. 30) constata que el gasterópodo es “doble del hablante lírico en busca de una liberación de su existencia limitada”. Dicho de otra forma, y pronunciada de manera espiral, la palabra “caracol” se enrosca helicoidalmente en el nombre de “Lorca”, cara loca del lenguaje.

Otro cariz psicobiográfico lo podemos encontrar en *Madrigal de verano*. En una de sus florecidas descripciones de la mujer perdida, y en otro de sus afiligranados dibujos concupiscentes, el granadino se infravalora quejumbrosamente. Con una serie de defectos físicos, reprocha una quijotesca figura tétrica o unos andares que se caracterizan por una innata torpeza: “¿No fue por mi figura entristecida? / (¡Oh mis torpes andares!) / ¿Te dio lástima acaso de mi vida / marchita de cantares?” (Lorca, 2011, p. 94)

Llama la atención el paréntesis de los “torpes andares”. Nuestro poeta arrastraba una ligera diferencia entre ambas piernas. Esto menciona Paquito en *Federico y su mundo*. En el libro biográfico, que escribe Francisco sobre su hermano Federico, el hermano menor recuerda lo que se iba diciendo alrededor de ese asunto congénito:

Lo cierto es que ya de mayor tenía unos movimientos muy personales que como mejor podrían describirse es con las mismas palabras del poeta “¡oh mis torpes andares!” [...] Fue una sorpresa para toda la familia cuando, al entrar en edad militar, una medición médica [...] advirtió una diferencia milimétrica y apenas perceptible entre ambas piernas. Lorca (1997b, p. 77)

Un paradigma de poderío psicobiográfico es el poema “Prólogo”. Lorca contragolpea fuertemente con vocablos dignos de férreos clavos para guarecerse del repiqueteo propinado por el “martillo de los siglos”. En esta lucha contra el “Señor”,

firma un pacto con el diablo. Entra en un acto de rebeldía en el cual la virulencia de la carne alcanza una pugnacidad psicomáquica sin precedentes en el *Libro de poemas*.

Contrariamente a lo que pasa con la simbología que enmascara los sentimientos lorquianos, la yoicidad del poeta se enarbola y se encara desvergonzadamente con su superyoicidad. Esto no pasa en todas las composiciones sino en unas cuantas como la que estamos lorcanalizando. La diferencia consiste en un reprimido hartazgo que se infiltra en una especie de abreación. Esto permite, el espacio de una etílica locura poemática, traspasar momentáneamente un coercitivo superyó, lo que engendra, después de la resaca, un desgarró de la consciente yoicidad.

En esta composición, la psicomaquia se externaliza para tomar una pinta psicosomática. El corazón se pudre "como un membrillo" y el *neocorazón* lorquiano conlleva más matices mefistofélicos que místicos. Las desbocadas olas intestinas se displayan súbitamente: comezón endógena, prurito insistente, rascamiento ineludible, calor subiente, cochedura maldiciente y ebullición blasfemante que se derrama sebáceamente bajo forma de preguntas contestadas por el ecoico frío del divino *horror vacui*:

La luz se va apagando. / ¿Y el aceite divino? / Las olas
agonizan. / [...] Dime, Señor / ¡Dios mío! / ¿No llega el dolor
nuestro / a tus oídos? / ¿No han hecho las blasfemias / babeles
sin ladrillos / para herirte, o te gustan / los gritos? / ¿Estás
sordo? ¿Estás ciego? ¿O eres bizco de espíritu/ y ves el alma
humana / con tonos invertidos? Lorca (2011, pp. 143-144)

La "sicococción" lorquiana toma tonos y colores anatematizadores. Hemos escogido un fragmento que, además de ser escrito sicosomáticamente en pleno pico veraniego, fue fraguado con incandescentes vocablos sicomáquicos. El material psicocrítico coadyuva a asentar un científico enfoque con tal de entender las reprimidas pulsiones y las tórridas sensaciones desparramadas en esta composición.

La virulencia de los versos va creciendo en consonancia con la ignota ira que se encrespa en undívagos cuestionamientos: "luz", "aceite", "olas", "dolor", "oído", "grito", "sordo", "ciego", "bizco". Se nota que el mito personal, tal como lo refrenda la

última etapa psicobiográfica del método, es un "dolor" debido a deficiencias del alma después de haberse bañado en el lumínico "aceite de palabras", como decía en su poema "Manantial".

Es interesante seguir el proceso heresiarca desde sus primitivos impulsos hasta su expulsión hacia afuera. El llamativo apagón sobrevenido en el almario lorquiano, después de haber sido el emporio de un beato misticismo, es el gozne entre "sebo" y "sombra" que se traduce en una *aceitosis* crónica, cuya vela intestinal se estanca agónicamente por falta de vientos divinos.

Vemos entonces al dogma que después de servirle a Lorca de adargue ya no le vale de escudo. En busca de un nuevo itinerario, otro credo, que en su fuero interno sabe que no atinará, el poeta se desahoga bombardeando, con labia blasfematoria, al bunkerizado Cielo. A partir de ello, la ígnea yoicidad del literato alza el tono para romper una superyoicidad glacial.

Palabras, rezos, ruegos, y odas no abrieron las compuertas del firmamento. Denuestos, anatemas, imprecaciones y blasfemos tampoco hicieron mover sus cimientos en un aluvión de desenladrillados "babeles". Los continuos esfuerzos de "herir" al Señor quedaron en vano, y, por lo tanto, se desencadenó otro alud de demenciales dicitos.

Los vocablos se hicieron vocingleros para que el grito retumbara como un estampido. En vano: duplicaron las cuitas lorquianas entre nocicepción y decepción y eso hizo que alcanzase, no a la bóveda celeste sino al nirvana de los nervios. El silencio estridente es un neurálgico neurotransmisor lorquiano toda vez que estimula iracundamente los ensombrecidos puntos del ánimo.

De repente, se avecina la heterodoxa borrasca: los multicolores chillidos que el granadino vocífera se desvanecen en una sombría bocanada. El diagnóstico es lúgubremente sensitivo: una sordoceguera apabullante y un estrabismo espiritual. El chequeo es digno de un noctívago agnóstico que esconde unos hialinos dolores en un molde de hurañas blasfemias.

En rigor, no hay más estrábico espiritual que el joven literato, ofuscado sensitivamente por su *homoalgia* (dolor homoerótico) sentimental. La dificultad de cortar el superyoico cordón umbilical apaga los níveos senderos y enciende los psicobiográficos jardines de la infancia:

Hay en esta clase de poemas oración y blasfemia mezcladas, potenciándose mutuamente. La oración es todavía una última consecuencia de los hábitos familiares, de la educación recibida...Deja el tren de la fe para tomar el de otra – bien sabemos cuál- [...] la última oración católica de un niño nacido y criado en el seno de una familia andaluza. Umbral (2012, p. 62)

Entendemos, pues, unas de las razones que explican la vigorosidad y la acerbidad de las palabras lorquianas, a saber, un psicológico acervo religioso amén de una bifurcación por los cierros de Belcebú. A pesar de una deslenguada juventud consciente, el sustrato dogmático seguirá trabando el trasfondo de sus obras de modo que anatemizar conlleva una temeridad visceral al Creador.

La consubstancialidad del elemento psicobiocrítico consiste en su inevitabilidad en el momento de emprender una labor lorcanalítica. A veces, la yoicidad poética puede llevar al lector a hacer una equivocada interpretación siempre y cuando no se tome en cuenta la otra cara de la moneda, en este caso, la yoicidad consciente que determina la poemática lectura en falsilla.

Las fulminantes estrofas finales de "Ritmo de otoño" son un dechado de versos que denotan una sólida materia psicobiocrítica. Después de unas alusiones simbólicas de águilas y gusanos, pasa de la simbología a la autobiografía, del "él" al "yo". En uno de sus versos más francos y directos, Federico se desahoga lanzando un grito "azul" con ecoicas culpas celícolas:

Mi corazón ve su ideal lejano/ y pregunta: / "¿Dios mío!"/ Pero, Dios mío, ¿a quién? / ¿Quién es Dios mío? / [...] quiero lanzar mi grito, / sollozando de mí como el gusano / deplora su destino. / Pidiendo lo del hombre: Amor inmenso [...] Azul de corazones y de fuerza, / el azul de mi mismo, / que me ponga en las manos la gran llave / que fuerce al infinito. / Sin terror y sin miedo a la muerte, / [...] / Aunque me hiera el

rayo como al árbol / [...] / Ahora tengo en la frente rosas
blancas / y la copa rebosando vino. Lorca (2011, pp. 213-214)

“Corazón”, “Dios”, “grito”, “destino”, “amor”, “azul”, “muerte”, “vino”. En esta superposición ascendente se psicocritica un corazón divino que finalmente rebosa de vino. Hirvieron las aguas intestinas y la eucarística sangre acabó embriagando. El corazón lorquiano mareaba por el último cielo y Federico enterró definitivamente su fe con siete llaves.

En el puñado de versos que forman las sobredichas estrofas, se resume, de dentro para fuera, la sibilina bilis que se anuda en el gznate lorquiano. El poeta quiere exteriorizar excátedra un “amor inmenso”, una yoicidad de nocturnidad azul eclipsada por la Luz superyoica, unos vampirescos vocablos que se entoldan en contacto con las albinas palabras divinas.

Raya la letra lorquiana entre cruzadas y truenos: la cavernosidad del chillido choca con la concavidad del cielo. En otras palabras, cuando el eco suena, caos lleva. El poeta quiere lavarse de su nihilismo fóbico, pero consonánticamente con sus desgarradas cuerdas vocales, sus vermiformes sentimientos no consiguen florecer en una aflautada falena fosforescente.

Para Federico, la nada es un estampido, una limonada tranquilidad. Hace del espacio léxico un lienzo de sensaciones versicoloras. Se pinta rubendariamente de azul; un *zarcoscuro* corazón romántico dotado de un rollizo “pararrayos”. La endógena zarcoscuridad contrasta simbólicamente con la impoluta claridad del Cielo. Lorca, en su poesía como en su teatro, busca por medio de la pluma, de la estilográfica y de su tinta desencallar su *barcorazón* hundido en el “infinito” banco de arena.

En su óptica, no hay más redentora llave que la de singular desafiando al zarpazo del rayo celeste y de la muerte verdemar. Todas estas policromadas sensaciones psicomáquicas embravecen al chispeante ego lorquiano que, perdido por perdido el paraíso, ahoga sus penas en el vino, puesto que:” la imagen que citamos cobra una fuerza simbólica excepcional, que traducida vagamente al plano real, diría: mi cuerpo está marcado por la tristeza de saberse sujeto a la muerte (“rosas blancas”) y disfruto solamente las pasiones mundanas (copa de vino)”. Jaroslaw Flys (1955, p. 157)

Todos estos codificados paradigmas y crípticos arquetipos subsumen la yerma libido que surca las libropoemáticas estrías. El "yo" poético que no difiere mucho del "yo" consciente se reivindica, saca pecho, sufre, llora, se arrepiente, se enamora, se cristianiza, se descatoaliza, causando unas turbulencias intestinas provocadas por el acongojante mareo superyoico.

En la última composición que cierra el poemario, la decisión parece tomada, el camino allanado, y el barco encauzado. "El macho cabrío" supone un paso paladino en cuanto a la asilvestrada vía emprendida: una vida sin lirios ni azahares pero llena de adelfas y de vides; un dédalo donde se encuentran epépticamente sátiros mordaces y placeres satánicos.

Se resalta sicobiocríticamente una sublimada potencia, un aborregado cristal sonoro, un artiodáctilo pulso y una arcádica simiente que se destilan por los cuatro costados de la composición. Lorca abogó por una helénica perístasis con tal de darle más *κάθαρις* a sus aflautados sentimientos:

Vas por los campos / con tu manada / hecho un eunuco /
¡siendo un sultán! / Tu sed de sexo / nunca se apaga; / ¡bien
aprendiste / del padre Pan! / [...] / ¡Oh ser de hondas leyendas
santas, / de ascetas flacos y Satanás / con piedras negras y
cruces toscas, / con fieras mansas y cuevas hondas / donde te
vieron entre la sombra / soplar la llama / de lo sexual! Lorca
(2011, p. 220)

"Eunuco", "sed", "sexo", "Pan", "Satanás", "fiera", "sombra", "llama": la libido es ascendente. Se nos presenta un buco con una llamativa especificidad, la de chorrear concupiscencia; un emasculado Macho cabrío metido en un manto de mojigatería; un enclaustrado cenobita de manso semblante que emboza una fiereza desangeladamente humana.

El rasgo psicobiográfico es flagrante: hay mucho Lorca en este Macho cabrío. Su carácter reservado de hondo recogimiento monacal desempeñó un papel fundamental en la neutralización sexual. Las libidinosas pulsiones, que produjeron en el seno del

poeta un estancamiento de apagada fogosidad, tuvieron que entrar de manera sicobiológica en erupción, lo que se desparrama piroclásticamente en su obra.

Las metáforas obsesivas reveladas por el examen psicocrítico aluden a una bifurcación simbólica, rasgo tan pertinente del poeta granadino. Por una parte, palabras como "sexo", "Pan", "Satanás", "fiera", y "llama" atizan la aptitud lorquiana de exteriorizar su apetito lujurioso y desbocar exógenamente su hípica locura azul.

Por otra parte, vocablos como "eunuco", "sed", y "sombra" se refieren a esta inconsciente incapacidad de plasmación carnal que choca edípicamente con el reprimido legado infantil. La simbología permite al literato granadino desfogarse y sublimar una energía negativa, una pulsión pernicioso.

El lorcanálisis permite seguir, sondear, la singladura sicobiocrítica del escritor. Ya hemos visto en "Los encuentros de un caracol aventurero" el simbólico sustrato zoorreligioso, en "Prólogo" los amenguados rescoldos del credo y los fuertes vientos luciferinos, y en "Ritmo de otoño" una decidida y gran pasión por la vida como la copa de un "vino".

1.3. Lorcanálisis de *El maleficio de la mariposa*

Ahora bien. Lorcanalizar el pubescente teatro lorquiano no difiere tanto de su poesía: se resaltan las mismas pulsiones y los idénticos resquemores. La búsqueda de un estilo definitivo, de un equilibrio endógeno y de una asesegada sexualidad son elementos que imprimen el ritmo de una etapa convulsionada, llena de altibajos emocionales y de sensaciones dispares.

Lorcanalizar *El maleficio de la mariposa* supone, además de recorrer los datos personales del dramaturgo y sus síquicos sedimentos, una reconstitución de su disgregado mito personal a través de temas y personajes. Es interesante escarbar en las diferentes metáforas obsesivas que se escancian simbólicamente en ánforas autobiográficas para atinar con el cinéreo sustrato desparramado en la obra.

En la escena cuatro del acto primero, Lorca se luce con un madrigal lleno de lirismo. Curianito suelta las riendas de su imaginación y desemboza las sofrenadas penas del corazón. Entre la cordura cabal y la locura sentimental hay un unívoco camino

de soledad sepulcral: "Pues mis besos tienen la tibia dulzura / del fuego en que vive mi rara pasión, / y hasta que me lleven a la sepultura / latirá por ti este corazón." Lorca (2010, p. 159)

Los ósculos lorquianos son oscuramente secos de humedad. Una fogosa fragancia crepita onduladamente por sus cavidades corazoniles. Estos huracanados sentimientos internos cavan sensaciones rectangulares cuyas sanguíneas cenizas no descansan en paz. En otras palabras, las cuerdas del corazón lorquiano son un des-atado laúd, una *tristitiae rerum* provocada por su "rara pasión".

La franqueza lorquiana se esconde espesamente entre matorrales metafóricos, unos sentimientos albinos que desembocan en remansos crepusculares. Psicobiográficamente hablando, la "rara pasión" es "el reino sombrío del amor", una pulsión que produce el sempiterno esplín del poeta y que se reitera recurrentemente en su obra:

Hoy siento sobre el pozo / profundo de mi pena / una
herida en la sombra / que hace tiempo se abrió. / Hoy escucho
un glorioso / repicar de azucenas, / ¡la campana y la forma / de
mi *rara pasión!* (el subrayado es nuestro) / se perderá en la
noche. / Mas ¡qué importa si sufro! / [...] / Tengo el alma
mojada de cosas imposibles / que llueve sobre ella / mi vago
corazón. Martín (1989, pp. 68-69)

La escena VIII del acto I es una escena capital y clave en el desarrollo de la obra. En ella, se abre, como un loto, todo el corazón de Curianito; se ensancha el capullo de la inspiración y penetran las policromadas fragancias de la falena. A pesar de los recurrentes avisos de la Nigromántica, el protagonista se encapricha y prefiere meterse entre el martillo del maleficio y el yunque del milagro amoroso.

Interesa sobremanera estudiar sicobiocríticamente la arriesgada decisión tomada por Curianito. Pero antes de eso, toca lorcanalizar la pespunteada madeja de palabras cuando la doctora del pueblo se refiere a sus sentimientos lepidópteros. Sobresalen unos vocablos de sortilegio, cautiverio, hechizo, maleficio mágico y ocelos hipnóticos que tienen la meta de espabilar al prendido cucaracho:

Curianito tu suerte / depende de las alas de esa gran
mariposa. / No la mires con ansias, porque puedes perderte. / Te
lo dice tu amiga, ya vieja y achacosa. / Este círculo mágico lo
dice claramente. / Si de ella te enamoras, ¡ay de ti! morirás. /
Caerá toda la noche sobre tu pobre frente. / La noche sin
estrellas donde te perderás. Lorca (2010, pp. 178-179)

Al trazar el círculo, la Nigromántica insiste sobre el globo ocular. La amenaza viene de ahí y no de las demás partes. Lorca se focaliza mucho en la mirada y enfoca al ojo como cordón umbilical entre deseo y perdición. Cerrarlos significa alcanzar un remanso de paz espiritual, una válvula de escape carnal; es como la obra shakesperiana, o sea dormir, y al despertar inequívoco es el flechazo.

Esto en cuanto al lado psicobiográfico. Hablando del psicocrítico, la llama del amor es amargamente sostenida sobre una tea mortuoria. Mirar más de lo permitido es un obstáculo, un óbice cuyo franqueamiento conduce al oscuro óbito. La "noche" es un símbolo de cariz religioso y sexual; un cielo desprovisto de estrellas es un nítido panorama agnóstico, además de la musgosa "rara pasión" que indica una "desnortada" libido.

El lorcanálisis confirma unos rastros, sustancias y sustratos de *curianitina* en el organismo del dramaturgo. Se diagnostican simbólicas señales de necrofobia a través del tejido léxico enmarañado por el ortóptero que es, nada más y nada menos, la simbólica pulsión del poeta. Por añadidura, se corrobora un caso de edipismo infantil: "¿Quién será la que viene robando mi ventura / de alas estremecidas, blancas como el armiño? / Me volveré tristeza sobre la noche oscura / y llamaré mi madre como cuando era niño." Lorca (2010, p. 179)

Doña Vicenta se responsabilizó de darle a, su hijo, Federico una arraigada educación católica cuando el padre se ocupaba de acrecentar sus haciendas. Se cartearon menudamente hasta cuando el joven poeta estaba en la Residencia de Estudiantes, prueba de un duradero encariñamiento.

Este apego materno marca edípicamente la variopinta obra lorquiana. Las diferentes referencias al núbil paraíso perdido son policromadas por un parterre maternal. No crecer es una rauda garantía de convivencia familiar, de una lúdica puerilidad, de un impoluto mundo lleno de alegrías y gorjeos. Por eso en una misiva mandada a su amigo Adriano del Valle le revela que "Mi tipo y mis versos dan la impresión de algo muy formidablemente pasional...y, sin embargo, en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre y muy escondido". García Posada (1994, p. 753)

Crecer es resplandecer y la puericia es pura inocencia. A Federico le es difícil encararse a sus problemas. Muchos remordimientos acorralan al joven dramaturgo, y a partir de ello, su obra juvenil es su propia sombra hecha añicos entre prosaicas prosas y verídicos versos. Esto explica sus acuciantes ansias de *regressus ad uterum* o en sicoanalíticas palabras :” El regreso a la infancia ad ínferos de una infancia que es tenida por eróticamente irresponsable, será desde ahora una de las claves de este varón incapaz, capturado por la culpa, al que llamaremos a partir de ahora el “varón edípico”. Marful (1991, p. 54)

Se psicobiografía una simbólica red interactiva en el momento de equiparar la estrechura de la relación filial entre Curianito y doña Curiana, Lorca y doña Vicenta. Es inequívoco denotar unas síquicas semblanzas entre ambas parejas sobre todo en cuanto a los rasgos sumamente afectivos, sobradamente desacostumbrados que revelan una madre dependencia emocional por parte del protagonista.

Esto tiene una lógica explicación científica y sicobiográfica: es comúnmente consabido que el joven Federico tenía más relación con la madre que con el padre. Este último, estaba bastante ocupado en acaudalar una considerable fortuna y concentrado en acrecentar sus negocios crematísticos. Tal coyuntura explica una carencia comunicativa, con respecto a la del dramaturgo y su madre, sin que Lorca tenga problemas financieros.

Nuestro literato hubiera deseado un apoyo poético más que un puente pecuniario. Sabemos que su padre abogaba por una carrera de derecho, por un culto letrado no por un poetastro. En una frase lapidaria que resumiría su vida, Federico García Rodríguez “salía de casa temprano y volvía por la noche; en cierta medida, era un padre ausente”. Valdivieso (1992, p. 159)

La descripción que hace Valdivieso del padre de Lorca es espectacularmente "prodrómica". Se avecina, a partir del progenitor, una esterilidad sintomatológica dado que es una calcada semblanza de Juan en *Yerma*. Este rasgo marcó visceralmente al inconsciente del dramaturgo resurgiendo de una manera sublimada, una omnipresencia ausente que echa luz a la espectralidad del patriarcado en sus obras.

A partir de lo expuesto, podemos entender sicobiográficamente la inexistencia de un personaje llamado *Don Curiano*, o mejor dicho, su presencia está implícita etológicamente en la "dominadora" y virilizada Doña Curiana. El varón edípico aparece de un modo sibilino en el entramado textual explicando varios comportamientos y ademanes de Curianito.

Abrumado por sus pulsiones libidinosas y por sus reticencias religiosas, Curianito penetra en un desfondado abismo sombrío. Sus últimas voluntades son de una lírica inconmensurabilidad; son borrosas descripciones y desdibujadas sensaciones de un agonizante. Pigmenta lexicalmente la apagada luz negra del túnel, amontonadas preguntas que se extinguen cual un electrocardiograma de monótonos puntos suspensivos.

Lorcanalicemos las lumínicas palabras de Curianito antes de su relampagueante óbito: "luz", "quemar", "Amapola", "rocío", "agua fresca", "sombra", "tiniebla", "noche", "estrellas", "amor", "ojos", "manos". No más con estos sintagmas, deducimos contrastes y altibajos de la vida del bichito.

La dualidad del varón edípico y del padre castrador es codificable. La luz de Curianito es una luz estéril, de una calorífuga incandescencia por tiznar pecaminosamente al Azul. Tocar al agua clara es enturbiarla sombríamente por el interdicto superyoico que intercede a las pulsiones impuras, una linfa cristalina que tornasola reflejos llenos de boira y tinieblas.

Las estrellas son los ojos del cielo. Estos afilados astros se clavan como alfanjes en el corazón de Curianito. Además de globos oculares, el firmamento obra con manos de acero. El hijo de Doña Curiana no para de vociferar roncamente un anafórico "quién" causante de sus zarcas locuras, un mito personal que reúne rebeldía celeste y libido azul simbolizadas por un etimológico y platónico *ὄρανόζ*.

Esto nos induce a pensar que Curianito y Lorca son unidos por un sino saturnino; llevan el mismo azul uránico y la misma negrura de un *Cronos devorando a su hijo*. Con tal de dar validez a esta tesis toca resaltar elementos en común entre el protagonista y su creador en un examen psicobiocrítico que revelaría un "alorcado" Curianito.

En la obra, el triste bichito desempeña el oficio de poeta tal como Lorca. Los versos que metrifica son un mixtiferi de musicalizado silencio, maculadas rosas y de dolorosa azucena cristalina. Se nota que idénticas cosas preocupan a Curianito y a Federico, sobre todo en cuanto a los diferentes conflictos intestinos que tienen ambos, o sea, pugnas de credo y libido.

Por añadidura, y lorcanalíticamente hablando, la obra arracima al poeta granadino y al maleficiado Curianito con un tallo espinosamente floral. Federico utiliza una serie de *antosímbolos* (del griego άνθος "flor") vectores de exógenos pétalos textuales que encierran en su capullo lexical una reprimida simiente.

Esta simbología floral se manifiesta cuando Lorca hace su pintoresca etopeya y prosopografía de Curianito. Lo describe como un "muchachito", con antenas de sardónice, que está esperando un fatídico acontecimiento: una curva imperdible y allanada palinológicamente de azucenas.

Nos referimos por lo tanto a un florero corazonil de retoñado semblante primaveral. Esta antosimbología lorquiana se puede sintetizar sicoanalíticamente en el freudiano aparato psíquico de modo que la azucena representa la yoicidad del dramaturgo, los pétalos su superyó y las raíces su ello.

Para explicar esto, es menester aludir a una larga misiva que data de 1918 en la cual se dirige a su amigo sevillano, Adriano del Valle. En esta carta, el dramaturgo granadino se acalora líricamente en una cristalina epístola de fuego. Los tiros sentimentales iban por los cuatro costados, y de la izquierda llaga del poeta brota una verlainiana vara de San José:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que,
casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena
imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me
miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía

abrilena, que no es la verdad de mi corazón [...] Por lira tengo a mi piano y, en vez de tinta, sudor de anhelo, polen amarillo de mi azucena interior y de mi gran amor. Lorca (1997a, pp. 47-50)

Vemos, al fin y a la postre, que el lorcanálisis lo explica de forma paladina: Curianito es Lorca y Lorca es Curianito; el polen amarillo que está en las cuartillas del libro está en las caliciformes entrañas del bardo. El camino de lirios blancos que allana el dramaturgo a su personaje es espinosamente abrupto, tortuoso y trágico donde risueñas rosas rojas esconden su melancólica fragosidad.

En resumen, el psicoanálisis criba y tamiza los deslices inconscientes a través de la porosidad textual. Analiza las tendidas angustias sobre una *chaise longue* de palabras. La psicobiografía dota al lector de una escafandra con tal de sumergirse catabáquicamente en los endógenos mares del escritor y descubrir perlas preciosas en oscuras ostras. La psicocrítica, a contrario, es una anátesis lexical que permite coleccionar obsesivas palabras para rearmar un diseminado collar de conchas a la luz de los fundamentos del lorcanálisis.

Bibliografía

García Lorca, F. (2011): *Libro de poemas*. Madrid: Alianza.

García Lorca, F. (2010): *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (1997a): *Epistolario completo*. Edición de Andrew Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra.

García Lorca, F. (1997b): *Federico y su mundo (De Fuente Vaqueros a Madrid)*. Granada: Comares- Fundación García Lorca.

García Posada, M. (1994): *Federico García Lorca*. Tomo 6. Madrid: Akal.

Jaroslav Flys, M. (1955): *El lenguaje poético de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

Marful, I. (1991): *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.

Martín, E. (1989): *Federico García Lorca: Antología comentada*. Vol 2. Madrid: De la torre.

Newton, C. (1992): *Lorca, una escritura en trance: Libro de poemas y Diván del Tamarit*. Filadelfia: John Benjamins Publishing.

Valdivieso Miquel, E. (1992): *El drama oculto. Buñuel, Dalí, Falla, García Lorca y Sánchez Mejías*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Umbral, F. (2012): *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta.

Análisis del deseo a través del primer plano y la imagen afección.

Ana Quiroga Álvarez

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Esta comunicación pretende analizar la canalización del deseo masculino hacia la mujer a través del primer plano, tomando como referencia el trabajo de cinematográfico de Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*. Partiendo del concepto de imagen-afección, se mostrará cómo el primer plano ha ido evolucionando en la historia del cine, tomando como referente la mujer deseada por la mirada masculina. Desde *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Un verano con Mónica* (1953) se mostrará cómo el primer plano refleja el deseo del creador por su objeto creado, es decir, la mujer en tanto que actriz. Para perfilar esta idea, se contará con la obra de Ann Kaplan y Teresa de Lauretis, buscando definir ese anhelo *voyeurístico* hacia la actriz como máximo objeto de deseo. Una vez fijado el concepto de imagen-afección a través de Dreyer y Bergman, se verá cómo se recrea la dualidad creador-sujeto *versus* musa-objeto en el cine de Godard, Cassavetes y Antonioni. Esta incursión directa en los cines de la modernidad, ya iniciada con Ingmar Bergman, se trabajará desde la óptica de *La imagen-tiempo* y el tratamiento de los cuerpos que ofrece Deleuze. De ahí, se procederá a analizar la mujer percibida en *La Vida de Adèle*, película donde el primer plano guía al espectador a través de los cuerpos desnudos de las jóvenes protagonistas.

Palabras clave: análisis cinematográfico, estética, psicoanálisis, estudios de género.

Abstract

This article aims to analyse the channelling of male desire for the female through the close-up, taking as reference Gilles Deleuze's work on cinema, Cinema 1: The Movement-Image and Cinema 2: The Time-Image. Starting from the concept of affection-image, we will show how the close-up has evolved in the history of cinema, taking as reference the female as desired from a male perspective. With The Passion of Joan of Arc (1928) and Summer with Monika (1953) this study will illustrate how the close-up reflects the desire of the creator for one's created object, in other words, woman as an actress. The work of Ann Kaplan and Teresa de Lauretis will be used to outline this idea, in an attempt to define this voyeuristic yearning of the actress as the maximum object of desire. Once the affection-image concept has been established through Dreyer and Bergman, we will show how the duality creator-subject versus muse-object is recreated in the work of Godard, Cassavetes, and Antonioni. This direct intrusion into modernism's cinema, which had already been initiated by Ingmar Bergman, will be approached from Deleuze's point of view in Cinema 2: The Time-Image and his treatment of bodies. From there, we will move onto an analysis of the female as perceived in Blue is the Warmest Colour, a film in which close-ups lead the spectator through the naked bodies of its young protagonists.

Keywords: film theory, aesthetics, psychoanalysis, gender studies.

1. Introducción.

En la presente comunicación se pretende ofrecer una visión poliédrica del deseo en el cine a través de la obra de Gilles Deleuze. Partiendo del concepto de imagen-afección, trabajado por el filósofo en *La imagen-movimiento* (Deleuze, 2012: 132)²⁵, se analizará el valor del primer plano como elemento determinante en la configuración de la mirada masculina. Un planteamiento cercano a las aportaciones de las teóricas Laura Mulvey y Ann Kaplan, quienes introdujeron en los años setenta un modelo de estudio de la imagen cinematográfica a partir del psicoanálisis²⁶. A su vez, la obra de Teresa de Lauretis, *Alice doesn't* (1984), nos permitirá trazar un hilo conductor entre ambas posturas.

Para ello, se ha elaborado un marco metodológico de carácter cualitativo, tomando como sujeto de estudio el primer plano y su evolución a lo largo de la historia del cine. Siendo la obra de Gilles Deleuze el epicentro de nuestro trabajo, resulta igualmente pertinente contar con otras fuentes, desde las aportaciones de Teresa de Lauretis o Laura Mulvey hasta las reflexiones de Roland Barthes en torno al rostro en la sociedad de masas.

En su obra *La imagen-movimiento*, el filósofo Gilles Deleuze ofrece su propia interpretación de la historia del cine desde la rama de la estética. Partiendo de la tesis sobre el movimiento de Bergson, Deleuze define la imagen-movimiento y sus tres variedades: imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción. Tres estados de la imagen que presentan a su vez diferentes particularidades internas. A grandes rasgos, podríamos asociar la imagen-percepción con la posición del observante²⁷; la imagen-afección con el uso del primer plano y la *rostrificación* del afecto; y la imagen-acción con "la gran forma" cinematográfica, tal y como la define el propio Deleuze (Deleuze, 2012:106).

En su segundo volumen, *La imagen-tiempo*, Deleuze hace una incursión en los cines de la modernidad. Para ello, enlaza los conceptos trabajados en *La imagen-movimiento* con las nuevas aportaciones estéticas y narrativas de la modernidad. Así, del vínculo entre primer plano e imagen-afección nos conduce al cine-cuerpo, donde la proximidad de la cámara abandona el rostro u objeto *rostrificado* para ahondar en la

²⁵ El término de "imagen afección" aparece recogido en el capítulo sexto del primer volumen de Gilles Deleuze acerca de la imagen cinematográfica, de la cual se hablará más detalladamente en el siguiente epígrafe.

²⁶ En este caso, pondremos el foco en la cuestión estética, dejando en un segundo plano los trabajos de Jacques Lacan, a los cuales nos referiremos a través de los artículos de Laura Mulvey y Joan Rivière.

²⁷ Teniendo en cuenta la complejidad de los conceptos trabajados por Gilles Deleuze, podríamos asociar la imagen-percepción con las teorías de la recepción, trabajadas tanto por Laura Mulvey como por Ann Kaplan o Teresa de Lauretis, entre otras.

cuestión del cuerpo como máscara. En este nuevo estado de la imagen, el tiempo se diluye y se descompone junto con los espacios por los que transitan los protagonistas.

Si bien son varios los aspectos que llaman nuestra atención de los textos cinematográficos de Gilles Deleuze, hemos optado por centrarnos en la configuración del deseo a través del uso del primer plano. En primer lugar, partiremos de la imagen-afección a través del rostro de María Falconetti en *La passion de Jeanne d'Arc* (Carl-Theodor Dreyer, 1928). En segundo lugar, se pasará directamente a la mirada frontal de Harriet Andersson en *Sommaren med Monika* (Ingmar Bergman, 1953), escena que supondría un punto y aparte en el discurso cinematográfico y que será retomada posteriormente por Jean-Luc Godard en *À bout de souffle* (1960) y en *Vivre sa vie* (1962).

Una vez abordada la imagen-afección a través de las películas seleccionadas, se procederá a trabajar el tratamiento de los cuerpos a través del primer plano, siguiendo la línea de Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo*. Para ello, se tomarán como casos de estudio *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) e *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) a través de los cuales se trabajará ese cine de los cuerpos sobre el cual reflexiona Gilles Deleuze. Un cuerpo que se vuelve todavía más vulnerable y presente en películas como *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), donde el desnudo femenino desdibuja las fronteras entre deseo y *sujeción*.

Tras abordar las cualidades de la imagen a través de *La imagen-movimiento* y de *La imagen-tiempo*, nos detendremos en la configuración de la mirada a través de las teorías de la recepción. Una perspectiva que trabajaremos basándonos en las aportaciones teóricas de Teresa de Lauretis y Ann Kaplan. Sus investigaciones acerca de los procesos de recepción de la imagen cinematográfica nos han permitido conocer mejor el posicionamiento del creador como sujeto y de la actriz como objeto de su mirada.

Extendiendo el planteamiento de teóricas como Kaplan y de semiólogos como Roland Barthes a la configuración del deseo, veremos cómo el hombre creador se posicionaría como sujeto activo y la mujer como objeto de esa mirada masculina. Así, la creación se presentaría desde la voz masculina, siendo la actriz destinada a un segundo plano de actuación. Una codificación del deseo que parece haber sido cuestionada en los últimos años desde la teoría crítica y a través de nuevas propuestas cinematográficas donde la mirada se expande hacia nuevos horizontes y la voz se pluraliza.

2. Análisis del deseo en Gilles Deleuze.

2.1. La Imagen-afección.

En su obra *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze presenta tres variantes genéricas de la imagen-movimiento: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. A pesar de presentar características propias, una misma escena

cinematográfica puede asociarse a diferentes estados de la imagen-movimiento, debido a la complejidad formal que presentan estas tres variables. Si bien la imagen-percepción se podría vincular al uso del plano subjetivo, la imagen-afección se presenta como el siguiente estado, pasando de la posición del observador a la del observado.

Deleuze toma el término de imagen-afección directamente de Eisenstein, para quien el primer plano debía leerse como una "lectura afectiva de todo el film" (Deleuze, 2012: 131). En esta línea, Deleuze sostiene que el mismo Bergson ya hablaba del "afecto" como "una tendencia motriz sobre un cuerpo sensible" (Deleuze, 2012:132). Así pues, Gilles Deleuze concibe la imagen-afección a partir de las potencialidades del rostro, las cuales pueden hallarse externas al mismo:

"El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados. Y cada vez que descubramos en una cosa esos dos polos, superficie reflejante y micromovimientos intensivos, podremos decir: esa cosa fue tratada como un rostro, fue "encarada" o más bien "rostrificada", y a su vez ella nos clava la vista, nos observa...aunque no se parezca a un rostro. Como el primer plano de un reloj. En cuanto al rostro mismo, no se dirá que el primer plano lo trata, que lo somete a un tratamiento cualquiera: no hay primer plano *de* rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección."

(Deleuze, 2012: 132)

A su vez, la imagen-afección puede interpretarse desde dos polos. Así, Deleuze nos habla de un rostro intensivo y de un rostro reflexivo o reflectante, los cuales estarían igualmente vinculados entre sí. Por un lado, el rostro intensivo tiende a estar constituido por una sucesión de rostros cuyos rasgos se escaparían de los límites del contorno. Por otro lado, en el rostro reflexivo o reflectante los rasgos tienden a agruparse, dominados por un pensamiento "fijo y terrible" (Deleuze, 2012: 134).

Esta doble polaridad del rostro deviene en lo *Dividual*, concepto igualmente extraído de Eisenstein, definido por el filósofo francés como la superación de toda división binaria entre lo colectivo y lo individual. Por lo tanto, lo *Dividual* no sería más que "una reflexión colectiva inmensa con las emociones particulares de cada individuo, expresando finalmente la unidad de la potencia y la cualidad" (Deleuze, 2012: 137).

Entrando ya en el análisis del rostro afectivo, cabría señalar las particularidades del primer plano en tanto que imagen-afección. Así, el primer plano para Deleuze sería más una cuestión estética u ontológica que puramente técnica. En este punto, el teórico pone el interés en precisar su carga simbólica, sin hacer distinción entre primerísimos primeros planos o *inserts*. Más que limitar el espacio abarcado por la cámara, el primer plano constituiría un nuevo estado de la imagen:

“(…) El primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte, sino que, y esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de Entidad. El primer plano no es una amplificación, si implica un cambio de dimensión, se trata de un cambio absoluto”. (Deleuze, 2012: 142).

Por lo tanto, el primer plano supone la transformación total del sujeto (u objeto) captado. Así, el afecto se convierte en el centro de atención. Un afecto que, entendido como esa "Entidad" de la que nos habla Deleuze, ha de entenderse no tanto como una sensación sino como "la cualidad de esa sensación" (Deleuze, 2012: 145). En este punto, y retomando la cuestión del límite técnico del primer plano, el teórico considera que los afectos, a los que denomina igualmente como "cualidades-potencias", pueden expresarse tanto a través del rostro como de un equivalente a éste.

Una imagen-afección que se construiría a través de la actriz, que ofrece su rostro afectivo; y el director, que lo moldea con el objetivo de potenciar su fuerza. Este proceso es posible gracias a la diversidad de texturas y características que habitan el rostro, posibilitando al director la creación del afecto a través del rostro ofrecido (Deleuze, 2012: 153). Así, la relación entre la actriz y el director de cine se vuelve determinante en la configuración de dicha imagen-afección.

En esta línea, Roland Barthes analiza en su obra *Mythologies* (1957) las particularidades del rostro (*visage-objet*²⁸) de Greta Garbo, actriz canónica de los años 30 hollywoodienses. Para el sociólogo francés, los matices estéticos de la belleza de Garbo recordarían a las máscaras greco-latinas o italianas. Un rostro cuyas tonalidades parecen poder desafiar al paso del tiempo, perdurando más allá del film:

"Or, la tentation du masque total (le masque Antique, par exemple) implique peut-être moins le thème du secret (ce qui est le cas des demi-masques italiens) que celui d'un archétype du visage humain. Garbo donnait à voir une sorte d'idée platonicienne de la créature, et c'est ce qui explique que son visage soit presque déssexué, sans être pour autant douteux."

(Barthes, 1957: 76²⁹)

²⁸ Término empleado por Roland Barthes en su texto "Le visage de Garbo", dentro de *Mythologies* (1957).

²⁹ Traducción al español: "O, la tentación de máscara total (la máscara antigua, por ejemplo) implica quizás menos el tema del secreto (el cual es el caso de las semi-máscaras italianas) que el del arquetipo del rostro humano. Garbo dejaba a la vista una cierta idea platónica de la criatura, lo cual explica que su rostro esté casi dessexualizado."

La descripción del rostro de Garbo como materia pura podría leerse igualmente desde la perspectiva de Joan Rivière. En su texto "Womanliness as a masquerade" (1929), Rivière plantea la feminidad como una máscara con la que ciertas mujeres buscan protegerse. Partiendo del término de imagen-afección y del planteamiento de Roland Barthes, el interés del texto de Rivière residiría en la noción de "masquerade" (Rivière, 1929:221), tras la cual se encontrarían ciertas conductas masculinas que la mujer habría buscado esconder deliberadamente.

Retomando *La imagen-movimiento*, Gilles Deleuze presenta como ejemplo de imagen-afección el uso del primer plano en *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928). Entre los diferentes aspectos trabajados, cabría destacar su análisis de María Falconetti como Juana de Arco. Según Deleuze, la peculiar presentación del rostro de Falconetti, aislado de su entorno, rompería el procedimiento típico de la técnica del campo-contracampo. Este "encuadre afectivo" (Deleuze, 2012: 158) determinaría una nueva perspectiva espacio-temporal.

Junto con Dreyer, Deleuze toma a Bergman como uno de los más claros representantes de la imagen-afección. Los primeros planos de Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (Ingmar Bergman, 1953) desvelan la importancia que concede el cineasta sueco al rostro. En este sentido, cabe destacar uno de los últimos fotogramas del film de 1953 en el que Mónica mira frontalmente al espectador, rompiendo la barrera entre este y la actriz. De esta manera, cabría incluso interpretarlo como un replanteamiento de las posiciones entre quien mira (el espectador) y el objeto de esa mirada (la actriz).

Esta presentación dual de la mirada nos permitiría distinguir entre el sujeto deseante, es decir, el espectador; y el objeto deseado, que en este caso en concreto sería Harriet Andersson. Un análisis binomial del deseo acuñado en primera instancia por la teórica Laura Mulvey, quien en su texto "Visual pleasure and narrative cinema" (1975) planteaba un análisis cinematográfico a partir del psicoanálisis, para así enfrentarse al relato audiovisual desde una perspectiva feminista.

Siguiendo la línea de Mulvey, el primer plano determinaría el lugar que ocuparía Harriet Andersson en *Un verano con Mónica* (1953). En ella, Bergman nos presenta a Mónica a través del primer plano, apoyándose igualmente en la técnica del contrapicado para fomentar así el carácter mítico del personaje. De esta manera, el rostro se vuelve cuerpo y viceversa, mitificando al personaje y diluyendo las fronteras entre este y la actriz que lo interpreta. Así, Mónica es ensalzada y venerada por la cámara, llegando a ser considerada uno de los iconos que inspiraría a los creadores de la Nouvelle Vague. El mismo Jean-Luc Godard reconocía sentirse fascinado por la belleza de la actriz y por la forma en la que Bergman nos la presentaba:

"*Summer With Monika*, in fact, already is *Et Dieu...crée la femme*³⁰, but brought off brilliantly, without a single flaw, without a single hesitation, with total lucidity in both dramatic and moral construction and in its development, in other words its mise en scène."

(Godard, 1986: 84³¹)

En este sentido, Godard consideraría a Bergman como el verdadero precursor de los cines de la modernidad. Una admiración que le llevaría retomar la mirada a cámara de Harriet Andersson como elemento de cierre del relato en *Al final de la Escapada* (1960), protagonizada por Jean Serberg y Jean-Paul Belmondo. Ante la muerte de su pareja, Serberg mira a cámara y repite el típico gesto de Belmondo, pasándose el pulgar por el labio inferior. Como ya hiciera Bergman en 1953, Godard fragmenta el muro invisible que separa a la actriz del espectador, redefiniendo así los códigos del deseo.



Harriet Andersson en *Un verano con Mónica*
(Ingmar Bergman, 1953)



Jean Serberg en *Al final de la escapada*
(Jean-Luc Godard, 1960)

Junto con Bergman, Dreyer se configura como otra de las figuras clave en el cine de Godard. El rostro de Falconetti, previamente descrito a través de la imagen-afección, se conjuga con el de Anna Karina en una de las escenas de *Vivir su vida* (1962). El film, que narra la historia de una prostituta en el París de los años sesenta, se articula en doce secuencias o "cuadros"³² en las que predomina el uso del primer plano. Un primer plano que nos muestra no solamente el rostro de la actriz, sino que también deja entrever sus pies, la su sombra sobre la percha o la cara de su amante.

En el cuarto cuadro, vemos cómo el personaje interpretado por Anna Karina, Nana, acude a una sala de cine en la que proyectan *La pasión de Juana de Arco* de

³⁰ El filme al que hace referencia Godard, *Et Dieu... crée la femme* (Roger Vadim, 1956), llama la atención por su particular presentación de la sexualidad femenina, donde la naturalidad de lo cotidiano prima por encima del artificio hollywoodiense. Es precisamente esta frescura la que reconoce Godard, a quien no acababa de convencerle la puesta en escena del film de Vadim.

³¹ Traducción al español: "*Un verano con Mónica*, de hecho, ya es *Et Dieu...crée la femme* pero brillantemente construido, sin un solo defecto, sin una sola vacilación, con total lucidez en su construcción moral y dramática, en otras palabras, su puesta en escena."

³² Godard se refiere a esas 12 secuencias como "tableaux", que en español podrían traducirse como "cuadros".

Dreyer. Al igual que el personaje de Falconetti, Nana vive su propia tortura, obligada a ejercer la prostitución. Buscando en la sala de cine refugiarse de su propia existencia, Nana se identifica en el martirio de Juana. Una identificación revelada desde el plano estético, pues ambas son filmadas desde el primer plano. La imagen-afección de Deleuze consolida así este paralelismo narrativo que desvela al mismo tiempo la admiración de Godard por Dreyer.



Dos de los planos correspondientes a *Vivir su vida*, minuto 14 (Godard, 1962).

2.2. El cine del cuerpo.

En *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze se introduce de lleno en los cines de la modernidad. Del rostro afectivo nos desplazamos al cuerpo enmascarado, trabajado por autores como John Cassavetes, o Alain Resnais a través del primer plano. En este punto, la imagen-tiempo ha de leerse desde una nueva perspectiva espacio-temporal donde la materia corporal adquiere un nuevo significado más allá del sujeto. Un nuevo estado de la imagen que Gilles Deleuze categoriza como "cine del cuerpo":

"Dar un cuerpo, montar una cámara sobre el cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar al cuerpo cotidiano, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible."

(Deleuze, 2013: 252).

Este cuerpo enjaulado se convierte, así, en el centro de nuestra mirada. Tal es el caso de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), donde la cámara nos presenta a los dos amantes a través del primer plano de su piel. Una piel, la de Emmanuelle Riva y Eiji Okada, que se vuelve consciencia a través de los planos generales que nos muestran el caos de Hiroshima. De esta manera, el primer plano nos introduce desde lo carnal en el espacio vacío de la ciudad tomada por las bombas. Desde la intimidad de los amantes, en esa habitación oscura, nos desplazamos hacia espacios deshabitados y casi apocalípticos.



Fotograma de la secuencia inicial de *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959)

En relación a este cine del cuerpo, Deleuze toma la obra de John Cassavetes como ejemplo. En su cine, Cassavetes conduce a sus actores hacia un nuevo nivel interpretativo. De esta manera, sus gestos y actitudes se convierten en los verdaderos protagonistas del relato cinematográfico. En este punto, Deleuze presenta el *gestus*³³ como la unión de las diferentes actitudes expresadas por los personajes. Según Deleuze, en Cassavetes la historia surge del *gestus*, es decir, de la expresión misma de la actriz:

“Cuando Cassavetes dice que los personajes no deben venir de la historia o de la intriga, sino que la historia debe ser segregada por los personajes, resume la exigencia de un cine de los cuerpos: el personaje se reduce a sus propias actitudes corporales, y lo que debe surgir de ellas es el *gestus*, es decir, un “espectáculo”, una teatralización o una dramatización que vale por cualquier intriga.”

(Deleuze, 2013: 255)

Volviendo a Resnais y al caso francés, Deleuze apunta que en la Nouvelle Vague, corriente en la que se encuadrarían tanto Resnais como Godard, el cine-cuerpo englobaría tanto el sonido como la imagen. En este punto, Deleuze nos habla de "actitudes del cuerpo" o "categorías" (Deleuze, 2013: 258) sostenidas en las estructuras sociales y políticas sobre las que discurre la acción en el cine de Jean-Luc Godard. Esta codificación de la imagen a través del *gestus* godardiano hace aún más compleja la interpretación de sus textos audiovisuales.

³³ Término que toma prestado Gilles Deleuze de las tesis sobre la interpretación de Bertolt Brecht.



Brigitte Bardot en *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963)

Aún así, la predisposición del desnudo de Brigitte Bardot en *Le Mépris* (1963) se acerca más al posicionamiento del cuerpo-objeto que al del sujeto. Mientras que los brazos de Emmanuelle Riva se entrecruzan en la espalda desnuda del amante, la contraposición entre la actitud de Bardot y su pareja, Michel Piccoli, quien figura completamente vestido, parece indicar una cierta desigualdad de roles entre ambos. Mientras que Bardot se entrega a la mascarada, Piccoli parece designado al rol de sujeto observador.

2.3. El cuerpo percibido.

Desplazándonos hasta la actualidad, analizaremos en este apartado propuestas actuales vinculadas al cine del cuerpo. Así, trabajaremos con *La Vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013), que leeremos desde la perspectiva de los estudios de género. De esta manera, se busca repensar la mirada masculina hacia ese cuerpo enmascarado y enjaulado del que nos hablaba Deleuze. Un enfoque que contará igualmente con los postulados sobre el cuerpo de Antoine de Baecque, a través del cual se persigue ahondar en la conceptualización de la sexualidad y lo corpóreo en la historia del cine.

En el caso de *La Vie d'Adèle*, nos centraremos en las escenas de cama, donde el primer plano nos desvela el cuerpo desnudo de las dos jóvenes. En este punto, la escena donde Adèle (Adèle Exarchopoulos) y Emma (Léa Seydoux) se acuestan por primera vez es trabajada desde un primer plano, tanto visual como sonoro. La presencia sonora de sus gemidos y el juego de luces dotan de un notable realismo a la escena. En este sentido, la puesta en escena de Kechiche recuerda a la de John Cassavetes. Al igual que el director de *Shadows* (1959) y *Faces* (1968), el cine de Kechiche busca crear la historia a través de las actitudes y expresiones de sus actores y actrices.



La vie d'Adèle (Abdellatif Kechiche, 2013)

En la búsqueda de la expresión máxima, *La Vie d'Adèle* elimina todo tipo de fronteras entre el desnudo femenino y la mirada del espectador. Si bien Gilles Deleuze argumentaba que, a través del primer plano, el cuerpo deviene máscara, para Teresa de Lauretis la fragmentación del cuerpo femenino lo codifica como objeto de deseo. En su obra *Alice doesn't* (1984), Teresa de Lauretis analiza la configuración del relato cinematográfico desde una perspectiva crítica, planteando una nueva lectura del texto audiovisual.

En el capítulo "Through the looking glass"³⁴, Lauretis cuestiona el lugar que ocupa la mujer en el discurso cinematográfico, relegada a ser la destinataria del deseo masculino. Según la autora, la fragmentación del cuerpo femenino en la pornografía puede extenderse a la industria cinematográfica en términos generales. Para crear este paralelismo, Lauretis recurre a Yann Lardeau y su obra *Le sexe froid (du porno au dela)*. Así, considera el primer plano como un elemento determinante en la codificación del cuerpo femenino como objeto de deseo:

"The fragmentation and fabrication of the female body, the play of skin and make-up, nudity and dress, the constant recombination of organs as equivalent terms of a combinatory are but the repetition, inside the erotic scene, of the operations and techniques of the apparatus"

(Lauretis, 1984: 26³⁵)

Si bien en el film de Resnais, *Hiroshima mon amour*, los amantes son presentados a través de su piel, en *La vie d'Adèle* esta piel se extiende a sus genitales y a sus gemidos. Con una *mise en scène* que recuerda a ciertas obras pornográficas, Kechiche parece excederse en su mirada. Partiendo del razonamiento de Lardeau y Lauretis, podríamos concluir que el planteamiento estético de lo corpóreo en *La vie d'Adèle*, lejos de *resignificar* la subjetividad de las actrices, no hace más que enmarcar su sexualidad dentro del deseo masculino.

Volviendo al film de Godard, *Le mépris*, cabe recordar que Brigitte Bardot determinó junto con Harriet Andersson el arquetipo de la mujer liberada, a la par que sexualizada, en los cines de la modernidad. Para Godard, Harriet Andersson destacaba por su frescura y autenticidad. A su vez, para Truffaut el mérito de Bardot residía en el don de Vadim para capturar sus movimientos. Tal y como recoge Antoine

³⁴ En español: "A través del espejo". Cabe decir que la obra de *Alice doesn't* parte de la interpretación que la propia semióloga realiza de la novela *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró allí* (Lewis Carroll, 1871).

³⁵ En español: "La fragmentación y fabricación del cuerpo femenino, el juego de la piel y el maquillaje, desnudez y vestido, la constante recombinación de los órganos como términos equivalentes de una combinatoria no son más que la repetición, dentro de la escena erótica, de las operaciones y técnicas del dispositivo."

de Baecque en *Historia del cuerpo*, Truffaut veía a Bardot como "una presencia corporal que vuelve informes a los demás personajes" (De Baecque, 2006: 372). A través de Bardot, el cuerpo femenino entra en un nuevo estado de la percepción:

"El cuerpo de la mujer se convierte en la prueba de la verdad del cine, pues permite a los jóvenes críticos denunciar el «seudorealismo» de la película de estudio, esa manera de no saber ya filmar la realidad de un cuerpo, incluso y sobre todo su realidad mas cruda, mas directa, la del comercio de los cuerpos, la prostitución."

(De Baecque, 2006: 372)

Un planteamiento que nos recuerda a la reflexión de Gilles Deleuze en *Imagen-movimiento*, para quien la actriz "presta su rostro" a través del primer plano, siendo el director quien "inventa el afecto" (Deleuze, 2012: 153) Esta cesión del rostro implicaría la entrega total de la actriz a la cámara, tal y como sucede en *La vie d'Adèle*. De esta manera, y retomando los planteamientos *deleuzianos* expuestos en *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, la virtud de la actriz residiría en su capacidad para saber "darse" a través de la mascarada del cuerpo.

En este punto, conviene ir más allá de la configuración del producto cinematográfico y ahondar en sus repercusiones sociales. En el caso que nos ocupa, se ha optado por el texto "Is the gaze male?" de Ann Kaplan, en el que la teórica reflexiona acerca del rol de la mujer como espectadora a la vez que apuesta por un análisis cinematográfico que tenga en cuenta la perspectiva histórica. Partiendo de textos críticos como el consabido "Visual pleasure and narrative cinema" (Laura Mulvey, 1975), Kaplan prosigue en las investigaciones del Mulvey y se centra en torno a las posiciones que ocupan hombres y mujeres dentro del proceso de recepción:

"The difference between this male voyeurism and the female form is striking. For the woman does not own the desire, even when she watches; her watching is to place responsibility for sexuality at yet one more remove, *to distance herself from sex*. The man, on the other hand, *owns the desire and the woman*, and gets pleasure from exchanging the woman, as in Lévi-Strauss's kinship system."

(Kaplan, 1983: 27³⁶)

³⁶ En español: "La diferencia entre el *voyeurismo* masculino y el femenino es notable. La mujer no posee el deseo, incluso cuando mira: se limitará entonces a responsabilizarse por su sexualidad y, una vez más, a alejarse del sexo. En el caso del hombre, éste posee no sólo el deseo sino también a la mujer,

En este sentido, el deseo habría de leerse más allá del relato cinematográfico, teniendo en cuenta tanto la perspectiva histórica como las relaciones de poder que posicionan al hombre como portador de la mirada y, por ende, del deseo. Para ello, Ann Kaplan considera imprescindible partir de la teoría psicoanalítica, con el fin de ahondar en la legitimación de este modelo de representación donde la actriz es relegada a ser objeto de deseo.

De esta manera, Kaplan afirma que la configuración de la mirada masculina vendría determinada por la posición de dominio del hombre sobre la mujer. Según la teórica, aspectos clave de la teoría psicoanalítica como la castración femenina muestran que "estaría diseñada para aniquilar la amenaza que supone la mujer³⁷". Al no ser considerada como sujeto *deseante*, la mujer es doblemente marginada. Ella, en tanto que creación masculina, carece de referentes que, como espectadora, le permitan alcanzar el status de observador del que goza el espectador masculino.

3. Conclusión.

A lo largo de este ensayo, se ha podido apreciar la evolución del primer plano en la historia del cine. Tomando como guía principal los volúmenes de Gilles Deleuze acerca de la imagen cinematográfica, *La imagen-movimiento* y *La imagen-tiempo*, se ha establecido una suerte de recorrido estético desde la imagen-afección en Carl Theodor Dreyer hasta el cuerpo sonoro de Kekiche y los límites entre sexualidad y pornografía en el discurso audiovisual.

Pese a las diferencias observadas en los diversos autores trabajados, el hecho de haber elegido el primer plano como referente estético y técnico permite abrir el análisis cinematográfico, posibilitando así una reflexión de carácter ontológico en torno a la representación de lo femenino en la industria cinematográfica. Así, el primer plano iría más allá de lo puramente técnico, elevándose por encima de otros parámetros y distinguiéndose como una unidad semántica con carácter propio dentro del relato audiovisual.

Gracias a las posibilidades que ofrece el análisis estético y ontológico de la imagen a través del primer plano, se ha podido apreciar cómo ha evolucionado a lo largo del siglo XX la representación de lo femenino, desplazándonos desde el rostro afectivo de María Falconetti hasta el *voyeurismo* con el que Kekiche filma a las amantes de *La vie d'Adèle*. Así, de la frontalidad del rostro de Dreyer, igualmente recogida por Ingmar Bergman en *Un verano con Mónica*, se pasa a la fragmentación del cuerpo femenino en Kekiche.

disfrutando intercambiando a la mujer con otros, tal y como sucede en el sistema de parentesco de Lévi-Strauss."

³⁷ "The sexualization and objectification of women is not simply for the purposes of eroticism; from a psychoanalytic point of view, it is designed to annihilate the threat that woman (as castrated and possessing a sinister genital organ) poses." (Kaplan, 1983: 31).

En este nuevo estado de la imagen cinematográfica, el primer plano se desplaza del rostro, que interpela al espectador³⁸ ; al cuerpo enmascarado, que lo seduce. Una traslación de la mirada cinematográfica que, según las interpretaciones de Teresa de Lauretis en *Alice Doesn't* (1984), cabría ser leída como una cierta aproximación al lenguaje pornográfico. En su fragmentación, el cuerpo femenino se adapta al deseo masculino.

Bajo esta perspectiva, la actriz perdería su condición de sujeto activo para la cámara, convirtiéndose en un elemento estético más del encuadre. En este sentido, la parcelación de las amantes de *La vie d'Adèle* en ciertas escenas podría vincularse con el razonamiento de Lauretis en torno al uso del primer plano en el cine. A través de una tenue iluminación, los órganos sexuales de las actrices despojan al rostro de su carga subjetiva. Así, el rostro se vuelve cuerpo. Un cuerpo igualmente sonoro, donde cada gemido y respiración se convierten asimismo en factores determinantes de esa nueva máscara de la feminidad.

³⁸ En alusión al término de "interpelación", acuñado por Francesco Casetti en *Inside the gaze. The fiction film and its spectator* (Indiana University Press: 1998).

Bibliografía.

- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bergman, I. (1953). *Sommaren med Monika*. Suecia: Svenks Filmindustri (SF)
- De Baecque, A. (2006) "Pantallas. El cuerpo en el cine". En Corbin, A. ; Courtine, J.J. ; Vigarello, G. (Ed.), *Historia del cuerpo*. Volumen 3. (pp. 359-378). Trad.: Martorell, A. ; Rubio, M. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L.
- De Lauretis, T. (1984). *Alice Doesn't. Feminism Semiotics Cinema*. Bloomington. Indiana University Press.
- Deleuze, G. (2012). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Trad.: Argoff, I. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2013). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Trad. Argoff, I. Barcelona: Paidós.
- Dreyer, C. T. (1928). *La passion de Jeanne d'Arc*. Francia: Société Générale des Films.
- Godard, J. L. (1960). *À bout de souffle*. Francia: Société Nouvelle de Cinématographie (SNC); Les Productions Georges de Beauregard; Les Films Impéria.
- Godard, J. L. (1962). *Vivre sa vie*. Francia: Les films de la Pléiade.
- Godard, J. L. (1963). *Le mépris*. Francia: Les films Concordia; Roma Paris Films.
- Godard, J. L. (1986). *Godard on Godard*. Trad.: Milne, T. Boston (1986). Da Capo Press.
- Kaplan, A. (1983³). *Women & Films. Both sides of the camera*. New York (1988). Routledge.
- Kechiche, A. (2013). *La vie d'Adèle*. Francia: Wild Bunch; France 2 Cinéma.
- Resnais, A. (1959). *Hiroshima mon amour*. Francia; Japón: Argos Films; Como Films; Daiei Studios; Pathé Entertainment.
- Rivière, J. (2007). "La feminidad como máscara". Trad.: Velásquez, A. ; Ponce, M. En Athenea Digital. Nº11, PP 219-226.

Instrumentos de representación gráfica al servicio de una profesión: el dibujo y los ingenieros militares

Anaïs Laia Serrano García

Universidad de Zaragoza

Resumen

Los dibujos, planos e informes realizados por los ingenieros militares constituyen un verdadero lenguaje, en ellos se exponen, ilustran y describen sus proyectos. Un claro ejemplo es la producción gráfica del ingeniero aragonés Sebastián Feringán y Cortés. Para comprender y analizar los dibujos del ingeniero debemos hacer una aproximación a los instrumentos y técnicas que estos profesionales usaron para llevar a cabo la representación de los distintos proyectos. A ello debemos sumar el análisis de un código cromático establecido que nos dará pautas para la lectura de los diferentes dibujos y planos.

Palabras clave: *lenguaje, cartografía histórica, arquitectura militar, ingenieros, Sebastián Feringán y Cortés.*

Abstract

This drawings, plans and reports made by the military engineers established a true language which explain, illustred and described their projects. An example is the graphic production of the aragonese engineer Sebastián Feringán y Cortés. In order to understand and analyse Feringan's drawings we should make an approximation of the instruments and techniques that those professional used to carry through the representation of code should be added to the representation of the different projects. An analysis of an established chromatic code should be added to the previous idea since this one would give us guides, for the understanding and the reading of the drawing and planes.

Key words: *language, historical cartography, military architecture, engineers, Sebastián Feringán y Cortés.*

El 19 de Junio de 1754 Sebastián Feringán y Cortés (Báguena, 1700- Cartagena, 1762), ingeniero militar, firmaba una hoja de servicios dando cuenta de sus trabajos realizados durante treinta y cinco años, siete meses y diecinueve días. En este periodo de tiempo, el ingeniero ejecutó diferentes proyectos y planes para la elaboración de construcciones tanto de carácter *ex novo*, como otros, para la mejora y acondicionamiento de obras militares, hidráulicas y en ocasiones, incluso religiosas. Él mismo detalla en su escrito, reproducido en el Memorial de Ingenieros número VII del año 1896, que utilizó un total de cuarenta y tres resmas de papel durante su larga y dilatada carrera profesional. Si imaginamos al ingeniero aragonés en su despacho, redactando su escrito, es bien probable, que estuviera rodeado de libros e instrumentos propios de su profesión, gracias a los cuales le era posible el trazo de sus planos, dibujos y mapas, que acompañaban las relaciones y discursos que conformaban los proyectos presentados ante la corte para la realización de las futuras obras. Para comprender y analizar estos dibujos es necesario hacer una aproximación a los instrumentos y técnicas del momento³⁹.

Así, comenzaremos narrando el primer paso para dar forma al dibujo, el cual vendría efectuado a través del uso de lápices. Sería mejor hablar del término grafito, ya que no será hasta finales del siglo XVIII cuando Jacques - Nicolás Conté invente lo que dio lugar al lápiz moderno, que consistía en una mezcla de polvo de grafito y arcilla. El uso del grafito se hizo común a partir del siglo XVII. Hacer los dibujos a lápiz permitía rectificar los errores no deseados con una miga de pan blanco que llevase cocido dos o tres días. Para la leyenda, que generalmente se incorporaba en los planos, y para repasar el dibujo se usaban plumas de ave, análogas a las de la escritura y tintas chinas.

³⁹ Este estudio forma parte de la presente tesis doctoral que bajo la supervisión de la doctora María Josefa Tarifa Castilla se desarrolla en la Universidad de Zaragoza sobre la figura de Sebastián Feringán y Cortés. En ella un capítulo estará dedicado al análisis de la producción cartográfica del ingeniero la cual está siendo llevada a cabo tras la lectura de las diferentes fuentes que abordan el tema de los instrumentos y técnicas usados durante la Edad Moderna por parte del colectivo profesional al que perteneció el aragonés.

El primer biógrafo de Sebastián Feringán y Cortés fue D. Pedro Alcántara Berenguer y Ballester, Su publicación nos sirve fuente principal en nuestro estudio, en ella recoge una hoja de servicios del ingenier que se constituye como una autentica autobiografía. ALCANTARA BERENGUER Y BALLESTER, P., Documentos y noticias para la biografía del general de ingenieros D. Sebastián Feringán y Cortés, *Memorial de Ingenieros del Ejército*. Año LI.- CUARTA EPOCA- TOMO XIII, VII-XI, 1896. « <http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/busqueda.cmd> » [17 de noviembre de 2015].

Una vez dibujado el plano se aplicaba el color muy diluido en agua, técnica que se conoce como el *arte del lavado*, que alcanzará su mayor perfección durante el siglo XVIII⁴⁰. Generalmente se usaba el verde para las partes de agua y vegetación, el carmín/rojo para las partes existentes de la fortificación y las que debían ser derribadas, según fuese la línea continua o discontinua. En este caso Sebastián Feringán y Cortes se refiere en sus planos como lo encarnado de rojo.

Prosiguiendo con la lectura de los colores, la utilización del negro se dejaba para las leyendas, la firma del autor y el repaso de los contornos, el azul para los materiales como el vidrio y el metal, el marrón para carpinterías, estructuras, y el amarillo para los nuevos proyectos, no construidos. El uso del color amarillo es frecuente desde el siglo XVI como bien nos recuerda Ignacio González Tascón (1992, 68-73).

Es el color el que nos ayuda a comprender los dibujos, sirviendo así de vehículo conductor de los significados, proporcionando la información necesaria para conocer el estado de las obras que se acometían, así como el territorio y los dominios de la corona hispana. La utilización de un código cromático establecido provocaba la perfecta legibilidad de los planos.

Fue en Francia durante la segunda mitad del siglo XVII cuando se llevó a cabo la regularización del código de representación en los planos, según afirma Alfonso Muñoz Cosme (2016, 35). Antes de la instauración de las academias en nuestro país comenzó a ser transmitido a través de los tratados y libros que circulaban desde el extranjero a nuestro país. Algunos de ellos estarían en manos de Sebastián Feringán durante sus años de infancia y juventud, cuando frecuentaba lecciones de matemáticas y estudios de latinidad. Posteriormente fue impartido en los centros de formación para ingenieros de nuestro país, tras la creación de la Real Academia de Matemáticas de Barcelona. Se pretendía así que cada ingeniero utilizara el mismo lenguaje gráfico, inmediatamente inteligible para todos.

Así en los dibujos realizados a mediados del siglo XVIII por Sebastián Feringán encontramos todas las normas cromáticas establecidas que en aquellos momentos se impartía en las clases de las reales academias. También es frecuente encontrar como en

⁴⁰ Sobre el uso del color en los documentos cartográficos del siglo XVIII véase GIMÉNEZ PRADES, M., SAN ANDRÉS MOYA, M. y DE LA ROJA DE LA ROJA, J.M. (2009), El color y su significado en los documentos cartográficos del Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII. *Ge-conservación*, 0. pp. 141-159.

las leyendas os planos aparecen las indicaciones cromáticas ya que el dibujo tenía que reconocido por diferentes ministro y otros científicos como Jorge Juan, el mismo que se ha llevado a cabo el reconocimiento de diferentes obras de Sebastián Feringán, así como ha trabajado en colaboración con él en la gran obra de hidráulica que serían los diques de carena en el Arsenal de Cartagena, los cuales, desafortunadamente, tan sólo conocemos por los dibujos y escritos sobre el tema⁴¹.

En escritos como el de Fernández de Olarte en 1776 en *Apuntes sobre el dibujo y arquitectura* encontramos incluso el orden específico de la aplicación de los distintos colores: “*se colorea con tinta china, luego lo correspondiente a grandes zonas de agua, después la mampostería, es decir, todo lo que sea edificado, y por último, las zonas verdes*”.

⁴¹ Los diques fueron destruidos en 1999, cuando se adjudicó un proyecto para la destrucción del muelle de atraque., lo que conllevó a un expolio de los mismos, siendo vendidos en parte a un anticuario de la zona o arrojados algunos de sus restos a un vertedero.

ADEPA, la Asociación para la defensa del Patrimonio de Cartagena, informó a la Dirección General de Bellas Artes (DGBA) de la posible destrucción de un bien histórico. a obra de Sebastián Feringán estaba protegida bajo la Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español y por el Real Decreto 3046/80 de la Declaración del Conjunto Histórico de Cartagena. Sin ningún resultado, tras una serie de denuncias por parte de ADEPA a la Dirección General de Bellas Artes, en el año 2001 la destrucción y el expolio de la obra hidráulica había sido consumada.

artículo 3, establecía los instrumentos necesarios para las demostraciones prácticas de la Academia, y puede ser consultada en la obra de Horacio Capel (1988, 134-135) y en una carta del ingeniero Jorge de Sicre, donde solicitaba los instrumentos necesarios para llevar a cabo el levantamiento de los planes necesarios para la obra de la carretera de Zaragoza a Lérida.

Los más frecuentes eran el compás, la regla y la escuadra, siendo el compás el instrumento por excelencia con el que se representarían los ingenieros militares. Hemos de señalar que pocos gozaron con la suerte de ser representados, por ejemplo Juan Satans y Tapia aparecía representado en su escrito de 1644 titulado *Tratado de fortificación militar destos tiempos, breve e inteligente*, Bruselas, Guilielmo Scheybels, aunque en esta ocasión el técnico aparece portando la pantómetra en su mano izquierda. También cuando Juan Martín Cermeño ilustra su propuesta para el uniforme del arma aparece un compás⁴².

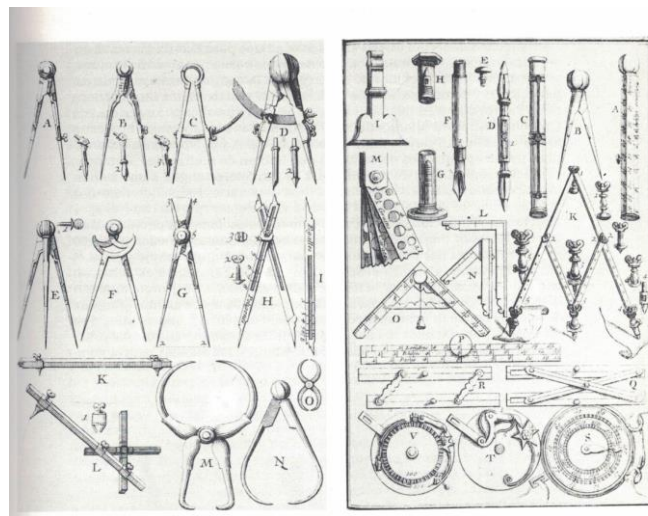
En el caso de Sebastián Feringán y Cortés si bien algún instrumento podría representarle serían las reglas y escuadras que encontramos en la imagen 3 donde con la letra L, N, O, P, con la ayuda del trazador de paralelas daría forma a las cuadrículas, las cuales creemos sería realizadas en grafito, para posteriormente, una vez coloreado el plano, borrarlas con una miga de pan blanco. Observando detalladamente los planos que ilustran el estado del Arsenal de Cartagena y la disposición de los edificios que conformarían la fachada arquitectónica de la dársena propuesta bajo la dirección del ingeniero aragonés aún podemos observar el trazado de esas cuadrículas⁴³.

En la siguiente imagen podemos observar representados distintos tipos de compases y otros instrumentos para llevar a cabo los dibujos por parte de los ingenieros militares. La imagen ha sido obtenida a través de la obra de Horacio Capel (1988, 135), que aparecía recogida en el *Traite de la construction et des principaux usages des instruments de Mathematique*, obra de Nicolas Bion, publicado en París en 1716, la cual fue usada como manual de enseñanza de las matemáticas en la Academia de Barcelona. Los diferentes elementos representados son: a) Distintos tipos de compás: A, compás recto; B, reforzados; C,

⁴² MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Archivo General de Simancas, MPD, 06,068.

⁴³ El uso frecuente de la cuadrícula en los planos del contorno del puerto y su dársena, así como las representaciones de la ciudad de Cartagena realizadas por Sebastián Feringán y Cortés se aprecia en los dibujos M. P.D., 04,076, M. P.D., 04,077-P Y 04,077, M. P.D.,06,069, M. P.D., 25,030, entre otros; éstos pueden consultarse a través de la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, a través de la catalogación de Planos, Dibujos y Mapas que se custodian en el Archivo General de Simancas.

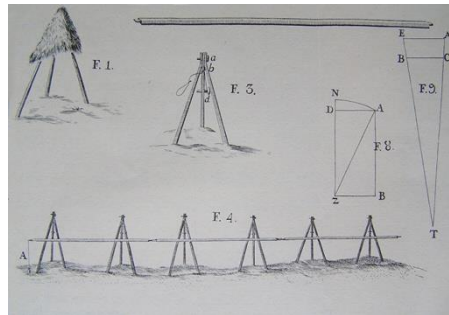
con muelle; D, grande; E, de tres puntas; F, de ramas cruzadas; G, de reducción fija; H, de reducción variable; I, pierna suelta del interior; K, compás de corredera; L, de elipses; M, de gruesos; N, esféricos; O, doble compás esférico. b) Instrumentos de dibujo y medidas de distancia: A, portalápiz; B, compás de puntas finas; C, portalápiz; D; portacarboncillo; E, detalle del anterior; F, pluma sin fin; G y H, complementos de la pluma sin fin; I, pinza para papeles; J, pantógrafo; L, escuadra fija; M, cuentaquilates; N, falsa escuadra; O, nivel de escuadra; P, regla de equivalencias; Q, trazador de paralelas; R, trazador de paralelas; S, podómetro; T, detalle del anterior; V, detalle del podómetro.



La complejidad de los trazados, la variedad de escalas y la dependencia de los modelos cada vez más geométricos que irán experimentando las fortificaciones a lo largo de la Edad Moderna, llevó al uso de la pantómetra o compas de proporción. Veremos en los tratados como los propios ingenieros irán ideando sus propios instrumentos, un claro ejemplo es el diseñado por Tribuzio Spannocchi que consistía en una T de latón con brújula que permitía medir ángulos y establecer la orientación de los parámetros, aparece descrito y representado en el tratado de Cristóbal de Rojas, además de en el escrito de Alfonso Muñoz Cosme (2016, 18).

Con la ayuda de los instrumentos mencionados anteriormente, entre otros como la plancheta o mesilla, como la denomina Sánchez Taramas 1769 –un tablero giratorio montado sobre un trípode mediante una rótula que situaba el tablero en posición horizontal, donde se colocaba el papel para el trazado del plano– suponemos que Sebastián Feringán y Cortés daría la forma y disposición a sus planos y dibujos. También es probable que se sirviera de la ayuda de perchas, que consistían en reglones de madera seca para precisar la longitud y medir las distancias, siendo una imagen bastante conocida de las mismas la propuesta por el ingeniero

naval Jorge Juan y Santalicia (1713-1773), con el que Sebastián Feringán y Cortés colaboró en diversos proyectos.



Perchas utilizadas por Jorge Juan y Ulloa para la medición del arco del meridiano, aparece recogida en *Observaciones Astronómicas y Físicas hechas de Orden de S. Mag. en los Reynos del Perú*, Madrid, 1748, p. 149. Imagen obtenida gracias en la publicación de Teresa Sánchez Lázaro (1990, 22).

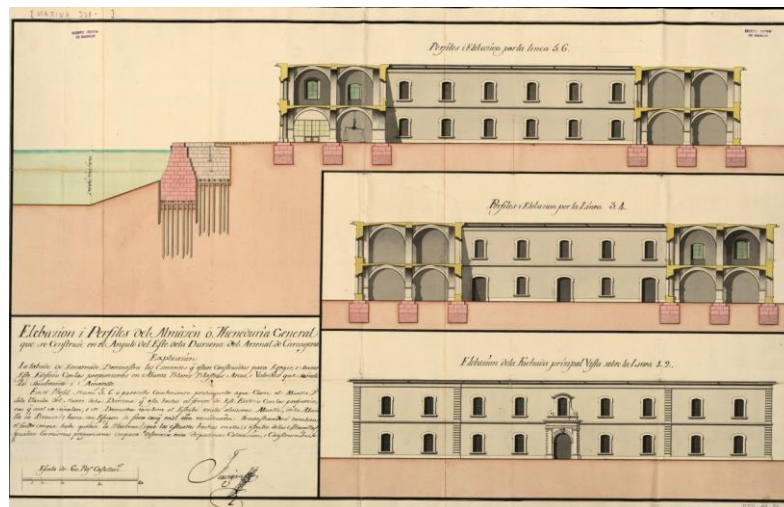
La cartografía como instrumento de representación gráfica ha sido usada por parte de monarquías y reyes como uno de los medios más efectivos a través de los que poder conocer y controlar sus extensos dominios. A ello debemos sumar que durante el siglo XVIII la gran mayoría de estos dibujos fueron realizados con la intención de llevar a cabo los planes de reforma y mejora del Estado impulsados por la dinastía borbónica en nuestro país. Gracias a ellos los gobernantes podían decidir cómo intervenir en la realidad del espacio y en consecuencia planificar su defensa⁴⁴. Las disposiciones fueron descritas e ilustradas bajo las ideas de los ingenieros, profesión que desde el siglo XVI viene desarrollándose y será en el siglo XVIII cuando se conforme como un colectivo profesional, totalmente estructurado, bajo las directrices del ingeniero flamenco Jorge Próspero de Verboom (1655-1744)⁴⁵. Las características de este oficio van cambiando a lo largo de los siglos, adaptándose a las necesidades del momento; lo único que no varía es su gran funcionalidad dentro del mecanismo de las monarquías.

⁴⁴ El dibujo de los ingenieros militares ha sido estudiado en profundidad por autores como CAMARA, A. (2016). *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid: Fundación Juanelo Turriano y otros profesionales como Alfonso Muñoz Cosme, Fernando Cobos, entre otros.

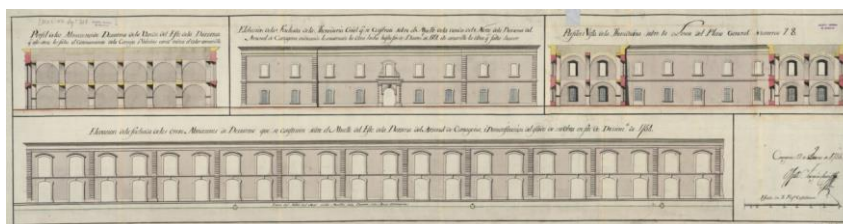
⁴⁵ Para más información sobre el Cuerpo de Ingeniero Militares véase: CAPEL, H., SÁNCHEZ, J-E. y MONCADA, O., *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares del siglo XVIII*, Barcelona, Serbal, 1988.

En cuanto al sistema de representación será durante el Siglo de las Luces cuando se opte por un único proceso de representación, el *diédrico*, compuesto de plantas, alzados, perfiles, elevaciones y secciones.

En los dibujos de Sebastián Feringán sobre los perfiles y elevaciones de los diferentes edificios del arsenal de Cartagena aparecen con frecuencia la solución de insertar en una misma hoja de papel el edificio representado en ambas formas, del mismo modo que sucede si atendemos a planos de la ciudad donde encontramos *en reducido* otra vista de ella⁴⁶.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Archivo General de Simancas, MPD, 11,082.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE, Archivo General de Simancas, MPD, 21,006.

A diferencia del código cromático que no aparecía reflejado en las ordenanzas ni reales órdenes, en las que encontramos los reglamentos por los cuales debía de regirse el Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII, el proceso de representación de los dibujos sí es

⁴⁶ A.G.S. M.P.D., 21,015.

mencionado en la Ordenanza e Instrucción del 4 de Julio de 1718, donde se contemplaba que se debía reconocer la obra, formar proyecto mediante planos, perfiles y elevaciones, así como relaciones e informes que debían acompañar a los dibujos. En escritos como el de Fernández de Olarte en 1776 en *Apuntes sobre el dibujo y arquitectura* encontramos incluso el orden específico de la aplicación de los distintos colores: “*se colorea con tinta china, luego lo correspondiente a grandes zonas de agua, después la mampostería, es decir, todo lo que sea edificado, y por último, las zonas verdes*”.

En ocasiones, los dibujos de los ingenieros militares se constituyeron como verdaderos elementos de coleccionismo, conformándose de este modo atlas, compendios gráficos de imágenes y texto. Un fabuloso ejemplo es el atlas realizado por Pedro de Texeira, *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, obra comisionada por Felipe IV hacia 1634 con la intención de representar el territorio y las ciudades de España. También Triburzio Spannocchi llevó a cabo un excelente atlas bajo el título *Descripción de todas las marinas del Reino de Sicilia*, que nos demuestran el gran dominio del dibujo que han tenido los ingenieros militares. A pesar de ello hay que señalar que no todos estos profesionales contaron con la habilidad del dibujo, un claro ejemplo Luis Pizaño⁴⁷, excelente militar, que se sirvió de Joan Francolí para ilustrar sus proyectos, lo que provocó que el segundo pidiera el ascenso como ingeniero basándose en sus experiencias. La producción de atlas se sucedió durante toda la Edad Moderna, destacamos entre los realizados en el siglo XVIII la increíble obra del ingeniero Juan José Ordovás sobre el Reino de Murcia. Fue ejecutada en 1799 y actualmente se encuentra depositada en el Archivo General Militar de Madrid.

⁴⁷ La figura de Luis Pizaño ha sido estudiada en profundidad en el artículo De La Fuente de Pablo, P. (2016). Los viajes del Emperador y Luis Pizaño. Periplo y secuencia de la profesión de ingeniero. En CAMARA, A. (2015). «*Libros, caminos y días*». *El viaje del ingeniero*, Madrid: Fundación Juanelo Turriano. pp. 43-59.



Detalle del atlas de Juan José Ordovás realizado en 1799. Fotografía de la autora.

Los ingenieros militares realizaron una gran cantidad de dibujos y planos para ilustrar sus proyectos. Ignacio González Tascón (1992, 68-73) señala que la Administración de Indias por lo general exigía que se realizaran varias copias de los planes efectuados en territorios de Nueva España. Gracias a la proliferación de dibujos, planos y mapas, así como a los informes que los acompañaban, conservamos el testigo de todos aquellos planes de modernidad y racionalización que llegaron de la mano de las monarquías a la hora de controlar, defender, y muy importante, conocer el territorio.

Conclusiones

La lectura de la cartografía producida por los ingenieros militares se hace posible a través del conocimiento de unas reglas cromáticas establecidas que eran impartidas en academias y se transmitían a través de los distintos escritos y tratados de

los profesionales. No obstante, aunque un ingeniero no perteneciera a uno de estos centros el conocimiento del código cromático era universal, un claro ejemplo de ello es la figura de Sebastián Feringán y Cortés.

El propio ingeniero nos cuenta en su hoja de servicios de 1754 que su formación fue a manos de sacerdotes durante su estancia en Fraga y en Barcelona, ciudad a la que llegó antes de la instauración de la Real Academia de Matemáticas, y que tras su incorporación voluntaria las obras de la ciudadela de Barcelona, el 1 de noviembre de 1718, terminaría siendo aprendiz del oficio de forma práctica. Por ello podemos deducir que el conocimiento del código cromático establecido durante el siglo XVII en Francia se hizo popular mucho antes del establecimiento de la Real Academia de Matemática de Barcelona, y por consiguiente en las sucesivas instauradas en nuestro país.

En los planos de Sebastián Feringán podemos observar como todos los aspectos que se habían establecido durante el Siglo XVIII en cuanto a la manera de utilizar el color en la representación de la cartografía del momento, que ilustraba las grandes reformas emprendidas por la Dinastía Borbónica en nuestro país, con la intención de mejorar sus arsenales y departamentos de marina eran conocidos por el ingeniero.

Atendiendo a esto podemos deducir como a fecha de 1754 dos de los edificios que conformarían la fachada este arquitectónica del arsenal, por un lado la Theneduría o Almacén General y por otro las Almacenes de Desarmo, y que se corresponden con las signaturas MPD 11,082 y MPD 21,006, aparecen señalado en "encarnado" (rojo) la demostración de los cimientos ya construidos para poder asentar el edificio. En amarillo se nos muestran las partes que aún faltaban por terminar, el coronamiento de las bóvedas y la cornisa. Ya en 1757 realizará el mapa MPD 06,068 en el cual se nos muestran los edificios ya construidos, además del Hospital de Marina, proyectado fuera del recinto del Arsenal de Cartagena. Quedaban aún en proyecto la dársena destinada al comercio y el muelle para los enfermos frente al citado hospital. Debemos destacar como en los tres dibujos encontramos las indicaciones de los colores en la leyenda.

El proceso de representación *diédrico*, que durante el siglo XVIII se impuso a través de las reales órdenes combinaba en ocasiones en un solo plano las diferentes representaciones de un edificio. Así en los dibujos de del ingeniero para la fachada arquitectónica del Arsenal de Cartagena es común encontrar perfiles y elevaciones, muestra clara de ello son los reproducidos en este escrito. Cabe señalar que en cuanto a la ilustración de plantas Sebastián Feringán y Cortés siempre solía representarlas por

separado, un claro ejemplo es el dibujo MPD 06,076. Se corresponde con la planta del primer piso del almacén general que a fecha de 1752 tan sólo se habían asentado los cimientos del mismo los cuales aparecen en color rojo en el dibujo.

Los dibujos realizados por los ingenieros militares son una unión de la ciencia y el arte, constituyen en la actualidad un patrimonio documental que nos ayuda a conocer el territorio. Algunos, por su belleza forman parte de atlas. La elocuencia en los escritos de algunos ingenieros, como es el caso de los por Sebastián Feringán para el regadío de los campos del reino de Murcia, junto con los dibujos de Juan José Ordovás en 1799 del mismo reino, nos permiten establecer los recorridos por los que en algún momento viajó Sebastián Feringán y Cortés.

Bibliografía

- Berenguer y Ballester, P. A., "Documentos y noticias para la biografía del general de ingenieros D. Sebastián Feringán y Cortés", *Memorial de Ingenieros del Ejército*. Año LI.- CUARTE EPOCA- TOMO XIII, Núm. VII-XI, 1986.
- Capel, H., Sánchez, J-E. y Moncada, O. (1988). *De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares del siglo XVIII*. Barcelona: Serbal.
- De San Antonio Gómez, C., Asenjo Villar, J.C. y Velilla Lucini, C. (2008). El color en la cartografía histórica, *XX Congreso internacional de Ingeniería Gráfica*. Recuperado de http://oa.upm.es/3514/1/INVE_MEM_2008_55286.pdf
- Giménez Prades, M., San Andrés Moya, M. y De La Roja De La Roja, J.M. (2009), El color y su significado en los documentos cartográficos del Cuerpo de Ingenieros Militares del siglo XVIII. *Ge-conservación*, 0. pp. 141-159.
- González Tascón, I. (1992), *Ingeniería española de ultramar (siglos XIV-XIX)*. Tomo I. Madrid: CEHOPU.
- Muñoz Cosme, A. (2016). Instrumentos, métodos de elaboración y sistemas de representación del proyecto de fortificación entre los siglos XVI y XVIII. En CAMARA, A. (2016), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, Madrid: Fundación Juanelo Turriano, pp. 17-45.
- Sánchez Lázaro, T. (1990). Instrumentos topográficos del siglo XVIII. *Informes de la construcción*, Vol.41, 405. pp. 19-26.

El estudio de los dos últimos milenios en San Martín de Moreira (Pontearreas, Pontevedra) a través del análisis de lo actualmente existente: su actual territorio, su configuración interna y su patrimonio

Bieito Márquez Castro

Universidade de Vigo –

*Grupo de Estudios de Antigüedad, Arqueología y Territorio
(GEAAT)*

Resumen

San Martín de Moreira es una parroquia perteneciente al ayuntamiento de Pontearreas (Pontevedra), a través de cuyo territorio se pueden vislumbrar los cambios que ha sufrido Galicia en los dos últimos milenios, desde la llegada de Roma a estas tierras hasta la actualidad. El objetivo de nuestra comunicación es analizar el territorio existente actualmente, y lo que en él existe, mostrándose que de la propia delimitación de la parroquia, de su configuración interna con sus caminos, su toponimia y sus vestigios patrimoniales, es posible hacer un recorrido de dos mil años. Este territorio tiene la potencialidad para convertirse un museo abierto que puede servir de modelo explicativo de los dos últimos milenios, siendo para el posible usuario cultural una forma fácil, sencilla y práctica de entender los cambios que un territorio claramente identificable y delimitable ha sufrido a lo largo de los últimos dos años. El objetivo último de nuestra comunicación es, pues, mostrar las posibilidades que un territorio ofrece como museo explicativo al aire libre.

Palabras clave: *Pontearreas; parroquia; patrimonio; territorio.*

Abstract

San Martín de Moreira is a parish belonging to the municipality of Pontearreas (Pontevedra), through whose territory we can glimpse the changes that Galicia has undergone in the last two millennia, from the arrival of Rome to the present. The aim of our communication is to analyze the existing territory, and what exists in it, showing that from the very delimitation of the parish, its internal configuration with its roads, its toponymy and its patrimonial vestiges, it is possible to make a tour of two thousand years. This territory has the potential to become an open museum that can serve as an explanatory model of the last two millennia, being for the possible cultural user an easy, simple and practical way to understand the changes that a clearly identifiable and delimitable territory has suffered as over the last two years. The ultimate goal of our communication is, then, to show the possibilities that a territory offers as an explanatory museum in the open air.

Key Words: *Pontearreas; parish; heritage; territory.*

1. Introducción.

A través del presente artículo, es mi intención la de exponer la posibilidad que tiene una simple parroquia gallega –entendida esta como entidad territorial⁴⁸-, la de San Martín de Moreira (Pontevedra), para convertirse en una especie de museo abierto, a través del cual, de una forma visual e interactiva, los usuarios culturales puedan comprender mejor la evolución del territorio de Galicia desde aproximadamente el siglo I d.C. hasta el actual siglo XXI⁴⁹.

Esta exposición se fundamenta en nuestra idea de que actualmente los propios vecinos de cualquier parroquia gallega, como puede ser ejemplo esta que acabamos de mencionar, no conocen su propio patrimonio, el más próximo y que está al lado de su propia casa, y por ello, por esa incompreensión del territorio, no le dan la importancia que tiene y, sobre todo, que tuvo para sus antepasados.

Roma y el Imperio Romano no es algo lejano en el tiempo y externo a nosotros, sino que nuestras vidas aún siguen en buena medida marcadas por sus actuaciones, y eso es posible explicárselo a los vecinos para que entre todos se valore más el patrimonio, sobre todo aquel menos monumental y que no aparece referenciado en los libros.

Para explicar esta idea partiremos de lo que denomino “lo actualmente existente”, es decir, los restos y vestigios surgidos en otra época, que hoy se mantienen y siguen funcionando como puntos importantes de la comunidad rural, como pueden ser un pequeño asentamiento galaico-romano, un puente medieval, una presa de regadío medieval y/o moderna, un camino, un topónimo, etc., que enlazan la parroquia y poblamiento actuales con las diferentes épocas históricas de las que somos herederos.

Dicho de otra forma, partiendo de lo actualmente existente, de lo que actualmente ha resistido al paso del tiempo, puede convertirse esta parroquia, la parroquia de San Martín de Moreira, en un museo al aire libre que permita visualizar y

⁴⁸ Sobre la parroquia en Galicia, véase, en general, VVAA, 2009, con bibliografía actualizada a la que remitimos para una profundización general en esta temática.

⁴⁹ Las ideas o conceptos de *museo* y de *musealización* han experimentado grandes cambios desde finales del siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX. Apartándose del *museo-institución*, del museo cerrado, se amplió la visión del concepto y se fue desarrollando la idea del *museo insitu*, que buscaba la conservación y exposición de los productos culturales en sus propios lugares de origen sin la necesidad de trasladarlos a espacios físicos cerrados para poder ser visualizados. De la mano de los cambios sociales que se venían desarrollando en las sociedades más industrializadas, comenzaron a surgir los museos vivos e interactivos donde los usuarios culturales podían ser partícipes de los mismos. De la evolución de este concepto de museo más abierto, surgieron numerosas tipologías como los museos al aire libre, surgidos en Escandinavia en el siglo XIX, los ecomuseos, los parques culturales, los ecomuseos, los parques arqueológicos, y también los conocidos como territorio-museo, tipología ésta última que consideramos la más adecuada para ser aplicada a nuestro objeto de estudio en el presente trabajo: la parroquia de San Martín de Moreira, dada su potencialidad y su gran riqueza tanto histórica, como etnográfica y cultural. Para más información, véase en general, Alonso Fernández (2001) y Gómez Martínez (2006). Sobre el territorio-museo, véase Miro i Alaix (2002) y Delgado Anés y Martín Civantos (2016), entre otros.

entender de una forma interactiva y realista los dos últimos milenios de historia de Galicia, a través de una simple parroquia y llevando a cabo un pequeño proceso de extrapolación.

¿Por qué consideramos que esta parroquia, la parroquia de San Martín de Moreira, tiene la potencialidad suficiente para convertirse en un museo al aire libre a diferencia de muchas otras? La respuesta a esta pregunta viene dada por el hecho de existir una continuidad del poblamiento desde el siglo I d.C. hasta la actualidad, con ciertas variaciones y ciertos cambios pero que mantuvo durante dos mil años una idiosincrasia propia como entidad poblacional, como ahora veremos someramente.

2. San Martín de Moreira en el territorio.

Empecemos por ubicar un poco esta parroquia. San Martín de Moreira es una de las 24 parroquias que conforman actualmente el término municipal del ayuntamiento de Pontearreas, en la provincia de Pontevedra, en Galicia, y consta según el nomenclátor oficial de la Xunta de Galicia a día de hoy con 18 *lugares* o entidades inferiores a la parroquia. Además de con otras parroquias de Pontearreas, linda también con el ayuntamiento de Salvaterra de Miño, estando a unos 14 kilómetros al norte de Portugal y a unos 4 del casco urbano del ayuntamiento, estando bañada y siendo dividida en dos por el río Tea, río que es un afluente del Miño.

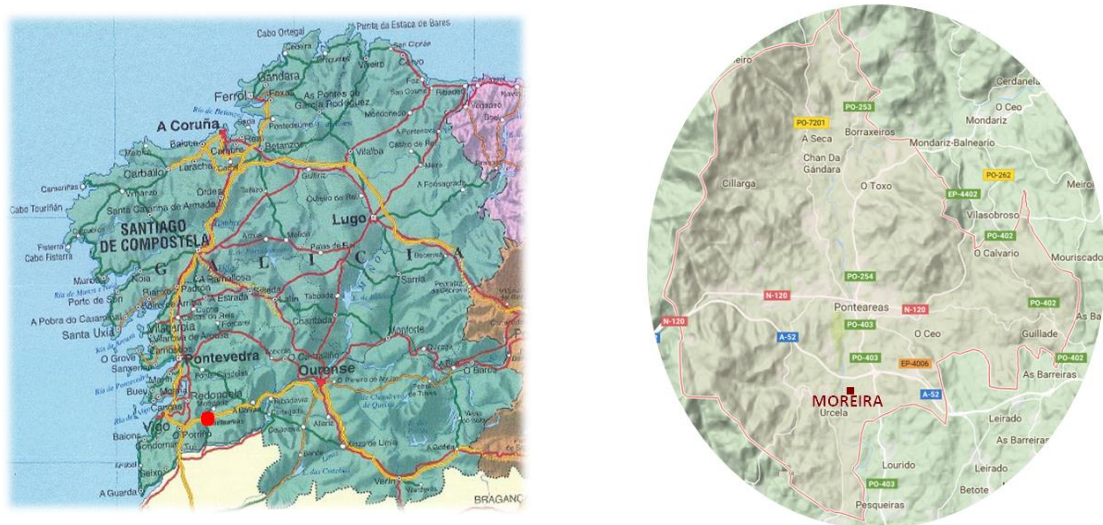


Fig. 1. Situación de San Martín de Moreira con relación a Galicia y a Pontearreas. Fuente

3. El surgimiento poblacional estable: el origen de la actual parroquia como centro neurálgico actual.

¿Cuándo nace esta parroquia, o lo que es más exacto, cuando surge lo que podríamos denominar como asentamiento humano estable? Este interesante e importante proceso se inició en estas tierras aproximadamente en el siglo I

d.C., en una época de confluencia entre Roma y las poblaciones galaicas del Noroeste de la península, donde dominaban los grandes castros prerromanos de zonas altas –de los cuales no tenemos ningún ejemplo en San Martín de Moreira–.

La llegada del Imperio Romano al Noroeste supuso para las poblaciones galaicas una reorganización del territorio, sobre todo en zonas como esta, donde se encontraba un río aurífero como era el Tea, cuyo preciado metal los romanos querían explotar, y zonas de gran valor agrícola. Es este hecho el que promueve, probablemente, la reorganización de la población local en puntos estratégicos del territorio, próximos de las minas fluviales de extracción y también del territorio circundante al río de gran valor agrícola y económico.

Hasta este momento el actual territorio de San Martín de Moreira no tendría poblamiento estable alguno. Lo único que habría, probablemente, sería un camino prerromano paralelo al río Tea que los propios romanos seguirían usando, y que es, con mayor o menor precisión, por donde pasa actualmente la carretera provincial que une y comunica los ayuntamientos limítrofes de Pontearreas y Salvaterra de Miño.



Fig. 2. Primitivo asentamiento galaico-romano de San Martín de Moreira. Fuente: SixPac.

Uno de estos puntos estratégicos en donde los romanos establecerían un poblado en esta zona, dentro de la reorganización territorial por ellos llevada a cabo enfocada a una más intensiva extracción de recursos, tanto agrícolas como mineros, estaría ubicado en esta parroquia de San Martín de Moreira, exactamente en un cerro que aun existe en la actualidad y que surge aún hoy en día como el centro neurálgico de la parroquia, esto es, donde se encuentra la Iglesia Parroquial y también el *turreiro*, esto es, el lugar de

reunión y de celebración tradicional de las fiestas y bailes de la parroquia hasta no hace muchas décadas⁵⁰.

Este cerro, como aún se puede observar actualmente a pesar de las continuas transformaciones a lo largo del tiempo, tiene muy definidos sus límites, formando una circunferencia casi perfecta, de aproximadamente 1,66 hectáreas, estando a poco más de 50 metros sobre el nivel del mar. Se sitúa en una zona baja, en una pequeña llanura amesetada inmersa en el valle fluvial del río Tea, que está a poco menos de medio kilómetros de distancia.

Este pequeño poblado se relacionaba tanto con el territorio inmediatamente próximo de gran valor agrícola y económico como con el propio río, yaciendo a unos 200 metros una pequeña mina romana, que contaba con varios canales y fosas excavadas en el sustrato, mina que lamentablemente el paso de la Autovía Rías Baixas A-52 Vigo-Ourense en el año 1995 acabó con ella para siempre (Torres Bravo, 1994).

Es a partir de este primigenio poblado galaico-romano desde el que surgiría la actual parroquia y su poblamiento, y desde el cual se puede iniciar el recorrido de 2000 años hasta la actualidad. A partir de él nacería el museo al aire libre que permitiría recorrer esos dos milenios de historia y en muy poco espacio de tiempo, y que posibilitaría de una forma dinámica interpretar el territorio circundante y su posterior evolución.

4. El desplazamiento de la entidad habitacional y la cristianización del siglo VI.

Este cerro seguiría siendo la morada de los galaico-romanos hasta aproximadamente el siglo III-IV d. C, en que tras el abandono paulatino que sufrieron las minas romanas del Noroeste en esta época, los habitantes se irían desplazando progresivamente hacia las zonas amesetadas próximas al cerro, de gran valor agrícola y económico, durante los siglos siguientes. En este sentido, estamos hablando y se trataría de una misma entidad de población que no permanecería físicamente inmóvil a lo largo del tiempo, sino que iría paulatinamente desplazándose en función de sus necesidades sin perder por ello su identidad (Sánchez Pardo, 2010, p. 298; 2011, p. 272).

De este descenso progresivo tenemos aún un vestigio en la actualidad, un topónimo, el de *Vilanova*, que puede traducirse al castellano como *villa nueva*, haciendo referencia a la existencia de una *villa* anterior, de una zona de poblamiento anterior, que sería el antiguo cerro donde estaba anteriormente instalado el poblado galaico-romano;

⁵⁰Currás Refojos (2014) trata en su tesis doctoral esta zona de San Martín de Moreira, donde recoge el actual centro neurálgico de la parroquia de San Martín como castro inédito con la sigla CBM-313 (2014, p. 25), mencionando su posible vinculación con las explotaciones mineras del valle del río Tea (2014, p. 785).

hay que decir que este topónimo, el de Vilanova, hace referencia al poblamiento existente actualmente a los pies de ese cerro.

Este descenso progresivo de los moradores estaría probablemente ya concluido en el siglo VI d. C, siglo en el que se produciría la difusión del cristianismo por el rural galaico en estas tierras, gracias al empeño del obispo bracarense de la época, San Martín de Braga. Este fenómeno fue estudiado en Galicia por el historiador Sánchez Pardo (2007, p. 132), quien afirma que con la difusión del cristianismo en el mundo rural en torno a este siglo, algunas de las primeras iglesias se asentarían sobre antiguos enclaves de época romana, heredando su poder articulador aunque estuviesen vacíos de poblamiento, ya que guardaban aún la relevancia y particularidad sobre el entorno y poseerían un topónimo propio, como es buen ejemplo la parroquia de San Martín de Moreira, como hemos dicho anteriormente, donde actualmente la iglesia se ubica en la cumbre del cerro. Si bien la actual iglesia es una reforma del siglo XVII, su ubicación actual en el cerro hace probable la existencia de un anterior templo de culto en esta ubicación.

El propio nombre de la parroquia es relevante en este sentido. Como es sabido, los nombres de las parroquias gallegas se componen de una advocación a un santo y de un topónimo, y su análisis es muy útil también para explicar el poblamiento de las diferentes parroquias. El historiador anteriormente mencionado, Sánchez Pardo (2012), ha establecido recientemente una propuesta de cronología de la difusión de las diferentes advocaciones en Hispania, en la que señala que la mayor parte de las parroquias con advocación a San Martín están intrínsecamente relacionadas con la introducción temprana del cristianismo en este siglo VI gracias a la labor religiosa de ese obispo de Braga.

5. La villa altomedieval de *Moraria* y la configuración del sistema agrario tradicional altomedieval.

Se iría configurando así una villa altomedieval, con la iglesia en lo alto del cerro en torno a la cual se mantendría el sentimiento de pertenencia a una misma unidad territorial.

Esta villa altomedieval es mencionada en el año 991, primera mención que tenemos del nombre de esta parroquia, que aparece como *Moraria*, en la que el rey Bermudo II le dona esta villa a la Iglesia de Santiago de Compostela (Skinner, 2012). En esta época el sistema parroquial de Galicia estaba plenamente configurado en sus elementos básicos, reconociéndose pues en el territorio las profundas raíces altomedievales en consonancia con la continuidad de habitación del territorio desde la Antigüedad Tardía.

En los siglos siguientes, sobre todo entre los siglos XIII y XV se iría configurando el sistema agrario tradicional gallego, y que a grandes rasgos no cambiaría hasta la actualidad, sistema que actualmente está en peligro.

De esta época, comenzamos a tener más indicios y más vestigios patrimoniales. Uno de los más importantes es un puente, el conocido como *Puente das Partidas*, cuya factura primitiva, atestiguada por la arqueóloga López Cordeiro (2007), data de época medieval. Este puente era el enlace de comunicación entre las dos márgenes del río Tea en la parroquia, y una de las vías terrestres más importantes de la zona. Este camino partía del cerro anteriormente mencionado, y entre ambos vestigios existe actualmente un lugar denominado como *A Feira*, único testigo y constatación en la actualidad de la existencia en este lugar de una feria medieval.



Fig. 3. Ponte medieval das Partidas. Fuente propia.

Como se puede observar, la información que el posible usuario cultural podría adquirir en una simple parroquia gallega de más de un milenio sería muy importante, y sería, con bastante certeza, adquirida de una forma más interactiva y visual.

Progresivamente con el avance demográfico y con la presión agrícola y ganadera sobre el territorio, se iría ampliando también la red de caminos, la mayoría de los cuales se mantienen actualmente, si bien algunos ahora ya convertidos en carreteras, siendo muy pocos los cambios en este sentido que se habrían dado en época moderna.

6. Las presas de regadío de época medieval y sobre todo moderna.

De finales de época medieval y primeros siglos de época moderna, de entre los vestigios más importantes que se conservan en San Martín de Moreira destacan las presas tradicionales de regadío, infraestructuras comunales que tenían el fin de acumular el agua y llevarla a través de unos canales a cualquier zona cultivable de la parroquia. Desde el XV hasta el XVII sería la época en la que se verían la luz la gran mayoría de estas infraestructuras, que aún hoy están la mayoría en uso por las comunidades agrícolas y rurales de vecinos (Márquez Castro, 2014).

Son estas un tipo de infraestructura etnográfico, presente en toda Galicia, que suelen ubicarse en lugares con un caudal grande como riachuelos o ríos, lo que posibilita su capacidad para regar una gran extensión de terreno. Debido á su envergadura y al hecho de ser usados por muchos vecinos, todas estas *presas*, que es como suelen denominarse en gallego, tienen nombre propio y sirven a la comunidad como punto georeferencial para situarse en el territorio.

Estas construcciones populares tienen mayoritariamente una forma triangular, con un tamaño que puede variar dependiendo del caudal de agua. Sus paredes están hechas de tierra, pudiendo alguno de los lados paralelos aprovechar parte de un terraplén del propio terreno natural. Estos muros de tierra eran –y siguen siendo en la actualidad- anualmente acondicionados. Antes de la época del regadío, los agricultores se juntan y limpian la presa, que durante todo el año ve cómo le va creciendo la maleza y como se llenan de tierra y barro, mejorándose los posibles desperfectos y acondicionándolas. Estamos, pues, delante de una continua remodelación de estas paredes, año a año, y de cíclicas autoreconstrucciones.

Estas construcciones, que aún resisten hoy en día, han sido muy poco estudiadas, en tanto en cuanto se les ha dado poco valor debido al hecho de que aún siguen siendo utilizadas por la población rural. Sin embargo, la importancia que tienen a la hora de comprender las relaciones de las comunidades rurales es extremadamente importante. La mayoría de las que actualmente se conservan y siguen en uso aparecen a menudo mencionadas en los protocolos notariales de los siglos XVI y XVII, donde se daban numerosos casos de pleitos de aguas entre los vecinos.



Fig. 4. Presa medieval de Zacallal (Moreira, Pontearreas).Fuente Propia.

Lo que sucede actualmente es que se está desaprovechando la oportunidad de explicar al posible usuario cultural como funcionaba, para qué servía, y que importancia tenía en la idiosincrasia de una parroquia la red de regadío que aún actualmente se conserva y se sigue utilizando, y que poco a poco va desapareciendo. Este museo al aire libre serviría también, por tanto, como un medio para dignificar el patrimonio menos monumental, el patrimonio que nos ha dejado la gente humilde y que en ningún caso debemos menospreciar.

7. La época contemporánea, las casas tradicionales gallegas y la industrialización tardía de mediados de siglo XX.

Llegamos pues a la época contemporánea. En esta época, el gran cambio en la comunidad y en el poblamiento se produce a mediados del siglo XX, cuando llega a Galicia, sobre todo a partir de la década de los 60, lo que se viene denominando como 'la industrialización tardía', esto es, un proceso que, parejo a cambios en la mentalidad de la población local, supuso cambios estructurales importantes en el poblamiento tradicional, sobre todo en las casas tradicionales antiguas, y la aparición de nuevos materiales distintos de los tradicionales, como el cemento, el ladrillo, los bloques de hormigón, etc⁵¹.

Esta industrialización marcó en Galicia un brusco antes y después en la mentalidad de la población. Este proceso vino de la mano de una nueva forma de pensar, una nueva mentalidad en la sociedad rural que se caracterizaría, esencialmente, por un marcado individualismo que se concretará en una especie de sentimiento de prepotencia económica. Las nuevas generaciones rurales, que habían nacido y vivido en una situación de extrema pobreza a comienzos de siglo, provocada por la Guerra Civil y la Posguerra, se encontraban ahora, en las décadas de los 50 y 60, con un acelerado panorama general de bonanza económica que supuso el surgimiento de un pensamiento de ruptura con aquello que relacionaban con ese pasado de necesidades que querían olvidar, y que tuvo su eco en las diferentes construcciones tradicionales que aún eran utilizadas desde hacía siglos.

⁵¹ El ejemplo del análisis de este proceso industrializador, con todos los cambios en la mentalidad de la población rural de esta época, puede verse en Márquez Castro (2015), donde he llevado a cabo un análisis pormenorizado de los cambios en una casa tradicional de esta parroquia y los motivos que llevaron a realizarlos.



Fig. 5. Casa do Patocas. Antigua casa tradicional de más de 300 años con numerosas modificaciones llevadas a cabo en la década de los 60 de la mano de la industrialización tardía de Galicia. A unos 50 metros se construyó una casa de nueva planta mientras esta fue transformada en cuadras. Fuente propia.

Así, las antiguas casas tradicionales gallegas de doscientos o trescientos años fueron vistas como el ejemplo paradigmático de ese pasado desolador, de esa pobreza intrínseca del rural gallego, y se acompañaban de un cierto sentimiento de vulgaridad. Como consecuencia de todo este proceso industrializador y de esta nueva forma de pensar, empujados por la prosperidad económica, muchas de estas nuevas generaciones se decidieron a construir viviendas de nueva planta en lugar de seguir utilizando las antiguas casas tradicionales gallegas. Estas nuevas casas, construidas con nuevos materiales y nuevos estilos, de mayor envergadura, suponían una demostración de ostentación en la parroquia, como ejemplo de la buena situación económica que atravesaban sus dueños, que podían permitirse crear una nueva casa y abandonar la tradicional, aunque esta estuviese a pocos metros de distancia.

Otras construcciones tradicionales, como las presas de regadío de más de cuatrocientos años, también sufrieron este proceso, sufriendo modificaciones estructurales, cambiándose su tipología original con materiales como el hierro, el cemento, etc., llevándose a cabo muchas veces un proceso de destrucción asociado.

Por su parte, los caminos tradicionales, muchos de los cuales aun tenían lo que se conoce como *rodeiras*, es decir, rebajes en ciertas piedras por el paso de los carros durante siglos, también sufrieron las consecuencias y fueron sepultados en alquitrán.

San Martín de Moreira es un ejemplo bien visible de esta industrialización tardía y de los cambios que en el paisaje se han dado de su mano, y que aún en la actualidad siguen dándose, en tanto en cuanto los propios vecinos no son conscientes de la importancia de este patrimonio que se tiene al lado de casa.

8. Conclusiones y consideraciones finales.

En definitiva, como hemos visto, esta parroquia preserva en la actualidad un gran patrimonio que hacen posible, a nuestro modo de ver, que San Martín de Moreira pueda convertirse, a través de un plan estratégico, en un museo abierto que vaya mostrando al posible usuario cultural el devenir del poblamiento de esta zona de Galicia a lo largo de 2000 años, lo que ofrecería a la sociedad un abanico de posibilidades.

En este sentido, a través de una pequeña inversión, un itinerario y unas breves explicaciones históricas, el usuario cultural sería capaz de comprender los dos últimos milenios en esta zona de una forma más interactiva y más visual que a través de los tradicionales 'museos cerrados', donde se exponen objetos que podemos denominar 'muertos', es decir, fuera de su contexto, sin uso desde hace mucho tiempo y sin interrelación alguna con el territorio en el que surgieron y del que provienen.

Teniendo esto en cuenta, consideramos que la mejor opción sería la conversión de la parroquia en un territorio-museo, tipología museística que pretende aunar en un marco conceptual común un grupo de elementos patrimoniales y culturales que guardan una armonía entre sí y con el entorno que permiten una gran interacción por parte de los usuarios culturales.

A través del mismo, los propios vecinos serían más conscientes del valor que su entorno más próximo tiene, de la importancia que muchas construcciones de la actualidad, como pueden ser las casas tradicionales en ruinas, las presas de regadío que aún siguen utilizándose, los molinos abandonados, los propios caminos que pisan todos los días, que son, en definitiva, algo más que piedras y tierra, y asimismo, se fortalecería el sentimiento de comunidad, que últimamente en las parroquias de Galicia se va perdiendo motivado por el individualismo propio de la época actual.

Otra ventaja de este museo al aire libre sería que mucho de ese patrimonio vería mejoradas sus condiciones, con limpiezas periódicas que en la actualidad no se producen, y el conocimiento de su importancia y relevancia llevaría a que no se cometiesen destrucciones motivadas por el desconocimiento e ignorancia de su valor artístico, histórico y patrimonial.

Año tras año en esta parroquia de San Martín de Moreira, por ejemplo, debido a la industrialización tardía de Galicia y al desconocimiento del valor de las presas de regadío, desaparecen muchas destruidas por maquinaria pesada, sin saber que lo que en realidad están haciendo es destruir un vestigio vivo que lleva en el territorio más de 300 o 400 años.

Por último, a través de este museo-territorio considero que es muy probable que se suscite el surgimiento de más usuarios culturales que se interesen por el patrimonio cultural, no solo por aquel patrimonio monumental como los grandes castros o los enormes castillos, sino también por aquel más próximo pero que es igual de importante.

Bibliografía

- Alonso Fernández, L. (2001). *Introducción a la nueva museología*, Madrid: Alianza.
- Currás Refojos, B. (2014). *Transformaciones sociales y territoriales en el Baixo Miño entre la Edad del Hierro y la integración en el Imperio Romano* (Tesis Inédita de Doctorado). Universidade de Santiago de Compostela.
- Delgado Anés, L. y Martín Civantos, J. M. (2016). El museo territorio entre la legislación y la participación. El caso de Andalucía. *Quiroga*, 10, 30-42.
- Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías: Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Trea.
- López Cordeiro, M. M. (2007). Resultados obtenidos en la intervención arqueológica en el puente de las partidas (Ponteareas, Pontevedra). *Gallaecia*, 26, 185-204.
- Márquez Castro, B. (2014). Entre pozas y presas: el principal sistema de regadío tradicional de Galicia: morfología tradicional, lucha contra la industrialización tardía gallega y regulación comunitaria de su agua. En Sanchís-Ibor, C., Palau-Salvador, G., Mangue Alférez, I., y Martínez-Sanmartín, L. P. (Eds.), *Irrigation, Society, Landscape. Tribute to Thomas F. Glick*, Valencia: Universitat Politècnica de València, pp. 635-649.
- Márquez Castro, B. (2015). Una casa tradicional gallega en Moreira (Ponteareas, Pontevedra): Evolución y adaptación en los siglos XIX y XX. *Etnicex*, 07, 110-126.
- Miró i Alaix, M. (2002). Museo abierto y museo territorio. Nuevos conceptos para la interpretación territorial del patrimonio cultural. En Sánchez de las Heras, C. (Coord.), *Planificación interpretativa y diseño de centros. Primeros modelos*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 51-60.
- Sánchez Pardo, J. C. (2007). Una propuesta de análisis geohistórico de las aldeas tradicionales gallegas. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 54 (120), 103-134.
- Sánchez Pardo, J. C. (2010). Poblamiento rural tardorromano y altomedieval en Galicia (ss. V-X): Una revisión arqueológica. *Archeologia Medievale*, 37, 285-306.
- Sánchez Pardo, J. C. (2011). Poblamiento en Galicia entre la Antigüedad y la Plena Edad Media. Reflexiones y propuestas sobre la diacronía y diferente naturaleza de los datos espaciales. En Mayoral Herrera, V y Celestino Pérez, S. (Eds.), *Tecnologías de Información Geográfica y Análisis Arqueológico del Territorio. Actas del V Simposio Internacional de Arqueología de Mérida*, Mérida: Instituto de Arqueología, 263-278.
- Sánchez Pardo, J. C. (2012). Topónimos y advocaciones: La información histórica en los nombres de las parroquias rurales gallegas. *Minus*, 20, 187-226.
- Skinner, Michael (2012). Terras de Moreira. *Pregón: Revista da Festa do Corpus Christi de Ponteareas*, 55-57.
- Torres Bravo, C. (1994). *Informe Valorativo das intervencións arqueolóxicas realizadas no lugar de As Covas. Ponteareas. Pontevedra*. Informe inédito depositado no Servizo de Arqueoloxía da Dirección Xeral de Patrimonio Cultural da Xunta de Galicia.

VVAA (2009). *A parroquia en Galicia: pasado, presente e futuro*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

De la música y del arte de pensar

Joan Cuscó Clarasó

Universitat de Barcelona

Resumen

¿Cómo desarrolla una buena educación musical las capacidades cognitivas y cómo estructura el cerebro, las emociones, las razones y las relaciones sociales? ¿Es la música un elemento fundamental para cualquier proyecto humanista? ¿Cómo se pudo proponer un proyecto humanístico en el siglo XX? Estas preguntas las resolvemos poniendo en relación y viendo las complicidades entre: de una parte, el filósofo Francesc Pujols, el pintor Salvador Dalí y el filósofo Salvador Pánikar. De la otra, al filósofo Eugeni D'Ors, el compositor Josep Soler y el matemático Roger Penrose. Ello permite ver el papel que han jugado nociones como «utopía», «distopía», «retrotopía» y «filosofía retroprogressiva» a lo largo del siglo XX.

Palabras clave: *Humanismo, educación musical, filosofía del arte, emociones, filosofía y música*

Abstract

Can music stimulate and develop our cognitive abilities? Music is a type of technology in language, emotions and memory. What type of technology? On the other hand, Art is very important in a humanistic lifestyle and, especially, to generate new ways of socializing and understanding the world. We analyse these questions making a dialogue among different philosophers, artists and mathematicians: Eugeni d'Ors, Francesc Pujols, Salvador Dalí, Josep Soler, Salvador Pánikar, Roger Penrose and Zigmun Bauman. And we compare their works with different concepts that contemporary philosophers (and artists) use to understand human reality: «utopia», «retrotopia», «distopia» and «retroprogressive philosophy». The first questions is how Dalí, Pujols and Pánikar developed a humanistic project in Twentieth century. The second question is how D'Ors, Soler and Penrose revise and rewrite Pitagoric's theories giving importance to musical education in a social and cognitive developed human life.

Key words: *Humanism, Philosophy of Art, Musical education, Emotions, Philosophy of Music*

Hay dos temas que para mí son muy interesantes de analizar en la cultura contemporánea: (1) la transversalidad, ligada a la creatividad; (2) el ligazón entre producción cultural y utopía (o humanismo), en un contexto donde la máxima que se impone es la «retrotopía» (Bauman, 2016). La interdisciplinariedad como fuente de producción en un contexto de crisis absoluta de los ideales del humanismo (sobre todo a partir de la década de 1950)⁵² y en una sociedad donde se ha hablado hasta la saciedad de la «muerte del arte», de la «muerte de la filosofía» y de la «muerte de la historia». Para ello vamos a centrar-nos en algunos autores como Eugenio d'Ors y Salvador Dalí y en uno de los dos lenguajes más universales: la música (porqué la música, aparte de ser un lenguaje, es un arte muy relacionado con la educación y con la sociabilidad) (Cuscó, 2012 y 2013). Porque a través de la práctica musical vemos nacer una forma de transversalidad en el desarrollo de la personalidad, lo cual permite reconducir a un terreno más concreto las preguntas más generales que debemos situar en el origen de nuestro trabajo: ¿La creación artística es la construcción de una manera de pensar? ¿Pensar es una actividad artística? ¿La música es una forma de pensar? ¿La música desarrolla la capacidad cognitiva de forma global? ¿Cómo se entrelazan la vida y la creación artística? Aquellas que sitúan un ámbito de trabajo que tiene como columna vertebral el estudio de la necesidad y del papel de la creación artística en el desarrollo de la vida humana.

En la primera parte de nuestra aportación haremos una reflexión general sobre la vigencia del proyecto de la modernidad; y, en la segunda, centraremos esta reflexión en el ámbito de la música. Se trata de ver si el debate entre «modernidad» y «posmodernidad» es, en realidad, un debate sobre lo que podemos llamar el «arte de pensar» y si la transversalidad es la forma en que el proyecto de la modernidad ha escapado de la entropía (de la crisis del humanismo). En último lugar, veremos como la música (más allá de ser una representación o un metalenguaje, que también) es una tecnología para el desarrollo cognitivo, emocional y social. Como decimos en el título: del «arte de pensar.»

⁵²Son muy significativas las palabras que en el año 1968 escribía Carlos Castilla del Pino: «Nuestra sociedad es cualquier cosa menos sociedad. Yo la definiría como mero agrupamiento. De igual modo que dentro de cada grupo los miembros que lo componen recíprocamente pugnan en competencia los unos con los otros, los grupos mismos no se constituyen en comunidades.» (Castilla, 1968: 45).

Humanismo, utopías y retrotopías

Cuando en el siglo XVI Thomas More «reactualiza» el término «utopía» destaca la capacidad humana de imaginar más allá de lo concreto y hacia lo universal. Un «más allá» para el modelo social y para la idea de «ser humano». Posteriormente, la idea de «ucronía», de la mano de Charles Renouvier, pone de relieve la necesidad de pensar en una situación «fuera del tiempo» (que permite crear situaciones para reflexionar sobre el tiempo desde perspectivas diferentes a las reales). Los dos conceptos tienen claras repercusiones en la imagen que tenemos de nosotros, de nuestro sistema educativo, de nuestra sociedad y de nuestras capacidades cognitivas; y son ejes de lo que denominamos «modernidad». Ya antes (con Platón y Aristóteles) y también después (con Ruskin y Morris), el arte y la ciencia juegan un papel importante en las perspectivas utópicas y ucrónicas. Asimismo a partir del siglo XIX con Stuart Mill se pone en circulación el concepto de «distopía» y, a principios del XXI, el de «retrotopía», que completan las posibilidades de la imaginación y de la visión humana sobre ella misma y sobre la realidad. Adentrar-nos en todo ello es imposible. Pero debemos tenerlos presentes para comprender nuestro presente (y nuestro pasado más inmediato).

Para el tema que nos ocupa conservemos en la memoria la idea de la interrelación entre ciencia y arte, y de las implicaciones de la utopía, de la ucronía y de la distopía humanísticas. Guardemos, por tanto, la idea de «modernidad» con toda su fuerza: como manera de mirar y de comprender que empieza con el «*modernus*» (como aceptación positiva de aquello que es nuevo o más reciente) y que se desarrolla con la comprensión del «*Neuzeit*» y de la «*Modernitas*» (de aquello que es un «tiempo nuevo» aceptado de forma explícita o consciente). De la modernidad que empieza en el siglo XVII con la revolución científica y con la revolución filosófica de Descartes, que tiene un nuevo punto de inflexión con Nietzsche y Bergson (junto al vitalismo, el desarrollo de la biología y del evolucionismo) y, finalmente, que experimenta un giro copernicano a principios del siglo XX con la nueva revolución científica que viene de la mano de la física, principalmente (y que sigue en nuestros días con la revolución tecnológica).⁵³

⁵³Una buena reflexión sobre las implicaciones del concepto de modernidad lo encontramos en: Turró, Salvi (2016); *Filosofia i modernitat. La reconstrucció d'un ordre del món* Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona. La cuestión, en nuestros días, sería comprender todas las implicaciones de lo que ha sido o sería la posmodernidad y de ver si estamos en una tercera época de la modernidad.

Si a partir de la modernidad aparecieron dos conceptos que se enlazan (los de «utopía» y de «ucronía»), en la contemporaneidad el proyecto moderno se debate entre la «utopía», la «distopía» y la «retrotopía» (entre un proyecto humanístico fuerte o un proyecto de civilización líquida). La idea de «arte líquido» y de «retrotopía» de Bauman son un paso más en la crisis del humanismo acaecida después de las dos guerras mundiales y de todos los desastres e «ismos» de los siglos XIX y XX (idealismo, comunismo, consumismo...). Y es en el segundo momento en el que tenemos que situar las aportaciones que a lo largo del siglo XX han hecho dentro la cultura catalana (y desde la filosofía y la creación artística) Eugenio d'Ors, Salvador Dalí, Francesc Pujols, Salvador Pánikar y Josep Soler. Y entonces veremos que la posición filosófica de Pujols y la artística de Dalí, por ejemplo, son muy singulares dentro del contexto europeo, sobre todo si tenemos en cuenta el momento en que se producen (entre 1920 y 1970). En unos años de crisis del humanismo, en general, y del arte, en concreto; de lo cual son conscientes. Y, también, la singularidad de la obra del compositor Josep Soler (nacido en 1935 y todavía en activo) por su neoplatonismo mediante el cual enlaza la composición musical con las teorías matemáticas de Gödel y de Penrose, la física relativista de Einstein, la mística española y la filosofía con la finalidad de construir una visión y un mensaje humanísticos a través del arte. (Cuscó [Coord.], 2010)

Estas tres perspectivas son singulares dentro del contexto europeo general por diferentes motivos. Primero (y por el tema que nos ocupa), por hacer nacer la creación y el pensamiento a partir de la interdisciplinariedad. De hecho, podemos decir que para ellos no hay proyecto «moderno» sin «interdisciplinariedad». En Dalí y en Soler la ligazón que establecen entre las ciencias y sus respectivas artes es muy fructífera; como lo es en Soler la estrecha relación de su obra con la filosofía y con otras artes (como el cine y la literatura).

Dos ejemplos de la importancia del diálogo interdisciplinar lo encontramos en Dalí. Así, del mismo modo que Dalí fue crucial en Mandelbrot para desarrollar su idea de la fractalidad: «En los años noventa coincidí con Mandelbrot en varias ocasiones y un día se sonrió y me hizo una confidencia. Su intuición matemática procedía de las ideas de Hausdorff y del gran matemático y meteorólogo norteamericano Edward Norton Lorenz, pero su intuición para la interpretación de los fractales como el recurso más simple para generar complejidad viene nada menos (y según confesión espontánea) que de ¡Salvador Dalí!, y muy especialmente de su famosa pintura *Visage de guerre*

(1940), es decir, treinta y cinco años antes que Mandelbrot publicase su obra *Los objetos fractales*» (Wagensberg, 2017: 42); Dalí dialogó con Watson y con Prigogine para llevar a buen término su obra más madura (en la cual la ciencia, la filosofía y la mística se enlazan en la creación artística para dar una cosmovisión de la vida). Con ello, Dalí consigue una visión del mundo enlazando ciencia y pintura que, a su vez, coincide con la filosofía «retroprogresiva» de Salvador Pánikar. (Pánikar, 1982 y 1987).

Dalí también fue el primero en dar una representación del hiper cubo y, por otra parte, sus relojes blandos fueron una de las imágenes que el físico Ilya Prigogine escogió para ilustrar sus trabajos sobre la termodinámica y el tiempo en la naturaleza y en la materia. Y ello nos lleva a ver como, a pesar de sus singularidades, Dalí, Pujols y d'Ors comparten la misma visión de la vida humana que tiene Prigogine. (Prigogine, 1997a y 1997b) Una visión donde el pensamiento y la existencia (y en su grado máximo el arte) son una obra de arte: un proceso de creación *en y para* el tiempo: «cada gran era de la ciencia ha tenido un modelo de la naturaleza. Para la ciencia clásica fue el reloj; para la ciencia del XIX... fue un mecanismo en vías de extinción. ¿Qué símbolo podría corresponder a nuestra época? Tal vez la imagen que usaba Platón: la naturaleza como obra de arte.» (Prigogine, 2005: 16)

Por tanto, tenemos un esfuerzo por crear una visión humanística del mundo que es compartida por diferentes autores dentro de la cultura catalana que, por una parte enlaza con ciertos autores europeos, y, por la otra, destaca el papel del arte.

Humanismo y creación

Una buena presentación del contexto de crisis lo encontramos en la conferencia que Husserl hizo el año 1935 en Viena bajo el título: «La filosofía en la crisis de la humanidad europea.» (Husserl, 1999) Husserl dice que la crisis de la existencia europea tiene dos salidas: (1) la decadencia (alejándose de su sentido racional de la vida) y (2) el renacimiento en virtud de un heroísmo que derrote el naturalismo. Y, tanto Eugeni d'Ors como Dalí (y con él Pujols), abogaron por la segunda vía. ¿Por qué? ¿Porque sólo vivieron muy de cerca la Guerra Civil Española (1936-39) y a cierta distancia las dos Guerras Mundiales? No lo sabemos, pero es una actitud diferente a la que encontramos dentro del arte occidental en general. Justo es decir, también, que Pujols, d'Ors y Dalí no son los únicos que en Europa piensan en un nuevo humanismo que se base en el

conocimiento científico de la realidad (siendo el conocimiento científico el que tiene que aportar las bases sólidas al nuevo arte y humanismo: a la imaginación creadora). Los tres, por ejemplo, ponen encima de la mesa una relectura de lo que supuso el giro existencialista del siglo XX y llevan a la práctica tres retos que Erwin Schrödinger puso en circulación en 1950: primero, constatar que los progresos técnicos, industriales y científicos no son suficientes para la felicidad; segundo, que los avances científicos (sobre todo de la física) han transformado substancialmente nuestra visión de la materia y, sobre todo, de la denominada «condición humana»; tercero, que debemos asumir que la visión clásica de la realidad ha sufrido un giro copernicano. (Schrödinger, 1985)

No son los únicos en plantear esta perspectiva. En el año 1949 diferentes pensadores y científicos se reunieron en Ginebra para tratar el tema. Allí, Karl Jaspers planteó la pregunta sobre si había que rehabilitar el viejo humanismo o crear uno de nuevo (Grousset et al., 1949) y reapareció el debate sobre si se tenía que comprender el humanismo y la trascendencia desde la perspectiva de Jean Paul Sartre o desde la de Heidegger.⁵⁴ También en México el filósofo Samuel Ramos, en 1940, se planteó la posibilidad de un nuevo humanismo para Occidente (que él vinculó con la posibilidad de una filosofía netamente «mexicana», discutiendo con Husserl y con Heidegger). (Ramos, 1950) Y se volvieron a poner sobre la mesa las aportaciones de autores como André George, los cuales habían planteado la necesidad de que un nuevo humanismo tuviera como base los adelantos científicos. Es decir, que se construya sobre la experiencia científica. (George, 1942)

Del contexto catalán

Que en el año 1914, mientras Europa se bate en la Primera Guerra Mundial, en Cataluña empezaba uno de los proyectos políticos y culturales con más ambición del siglo XX: la Mancomunitat de Catalunya (que es el primer gran proyecto de soberanía nacional catalana); y, de que a pesar de sufrir la Guerra Civil (1936-1939), se haya vivido la II República (otro proyecto político de amplia ambición cultural y social); y, el hecho de que no se haya vivido en primera persona la Segunda Guerra Mundial, pueden dar a los autores catalanes un contexto, una visión y una vivencia diferentes a la que tienen la mayoría de la intelectualidad y de los artistas europeos en relación a la crisis

⁵⁴Sartre abordó el tema en una conferencia del 1945 en París (editada en 1946). (Sartre, 1989).

del humanismo (y a los retos que esta conlleva a lo largo del siglo XX). Este factor lo encontramos en el trasfondo de la propuesta surrealista de Dalí que (apoyándose en Gabriel Alomar, Francesc Pujols, Antoni Gaudí y Ramon Llull) defiende un humanismo que sobrepasa el ámbito europeo y que mira todo el mundo (porque su base es la ciencia compartida por todos). Un humanismo basado en una nueva antropología filosófica que redimensiona la «realidad» humana y la subjetividad en un camino que hoy se puede releer con mucho provecho desde las aportaciones de las neurociencias. Y que redimensiona y da un carácter plural, complejo e intenso a la cultura catalana del siglo XX. Así, tenemos: (1) la perspectiva de un Eugeni d'Ors que desde 1906 hasta su muerte impulsa un nuevo clasicismo mediante la infiltración de nuevas ideas a través de la lluvia constante de ideas desde sus glosarios⁵⁵, y que dice que su objetivo es constituir la ciudad como eje de la libertad. (D'Ors, 1996: 403, 425-426). (2) Francesc Pujols con su propuesta de un nuevo humanismo (basado en la «Hiperxilogia») (Cuscó, 2015: 15-34 y 215-234); y (3), a Dalí con su propuesta de un «Surrealismo Clásico». Todos defienden unos proyectos existencialistas en los cuales la transcendencia ocupa un lugar (que da la medida de aquello que es humano y deja abierta una puerta al misterio de la realidad). (Cuscó, 2016a) Y es interesante que la propuesta compartida sea la de un humanismo universal (porque el conocimiento científico da un marco de comprensión, de diálogo y de creación común). Y un modelo que encaja con las propuestas que después teorizó Salvador Pánikar. (Pánikar, 1987: 86, 94, 171-175)

Todas son propuestas que desarrollan los principios rectores de la modernidad y que, por tanto, chocan con los aires de posmodernidad que inundan Europa.

Filosofía, ciencia y arte

El mayor alegato de d'Ors contra la posmodernidad lo encontraríamos en la glosa: «Contra Nietzsche» (que pertenece al *Novísimo Glosario*), en la cual dice que su tarea consiste en generar una nueva enciclopedia de los saberes, la cual se desarrolló, día tras día (primero en catalán y después en castellano), con dos motivaciones fundamentales: crear una alternativa al diccionario filosófico de Voltaire (que lo consideró un «infierno frío»); para contrarestar la obra de Nietzsche y de sus intérpretes

⁵⁵ Aceptando que la física cuántica, la biología y la entropía obligan a aprender a pensar más allá del principio de contradicción

(que para d'Ors es un «infierno candente»). Es decir, para poner encima de la mesa un nuevo proyecto de modernidad. La obra de Nietzsche ya cumplió su papel y se tiene que reempezar. «Victoriosa sabemos su causa. [...] Se impone pues, un volver a empezar. Se impone una cotidianidad filosófica anti-nietzscheana. Como una cotidianidad anti-volteriana se ha tenido. Y polimorfa, y prolongada, y sin perder jamás un contacto directo con la vida. Se impone un nuevo "filósofo usual"» (D'Ors, 1950), escribe en una clara alusión (aunque no lo diga explícitamente) a la interpretación de Nietzsche que hizo Gianni Vattimo (según la cual Nietzsche superó la metafísica y por ello acentuó su nihilismo). Siendo, asimismo, el filósofo que puso en valor el término «pensamiento débil». Además, d'Ors también puede hacer algún tipo de mención al trabajo que publicó Kaufmann y que es el que situó a Nietzsche como un pensador imprescindible en la historia de la filosofía para el público norteamericano. (Kaufmann, 1974)

Parea d'Ors, el glosario, desde sus inicios en 1906 es un conjunto de reflexiones que ayudan a respirar con más libertad. (D'Ors, 1947a).

El segundo tema que aparece es el de la dirección o, mejor dicho, hacia donde conduce la posibilidad de respirar con la máxima libertad. Y es en este momento cuando d'Ors recoge el concepto de «posthistoria» que había puesto en circulación Antoin-Agustín Cournot (1801 – 1877); para él, el filósofo más importante del siglo XIX. Este hecho no debe extrañar al lector puesto que Cournot es un matemático que le permitió a d'Ors actualizar la visión pitagórica pues, además de su obra matemática, entre los años 1851 y 1875, escribió trabajos de filosofía poniendo el acento en la dimensión histórica del conocimiento humano y en el proceso que se produce con las revoluciones científicas; y en ellos presentó el concepto de «posthistoria» (que recoge d'Ors). De la «posthistoria», dice d'Ors, pueden esperarse «grandes obras todavía; no, innovaciones de ideal o de estilo.» (D'Ors, 1947b) En ese momento se establecen los clasicismos: la plástica griega, el cristianismo y, casi, el derecho romano, por ejemplo. De hecho, la «posthistoria» es la excelencia de aquello que pertenece a cualquier clasicismo. Por ello, lo posthistórico no es una vuelta al pasado sino el «conseguimiento de una eternidad». (D'Ors, 1947b)

Vemos, pues, como en el proyecto de d'Ors hay la defensa del ascenso de la inteligencia y de la cultura hacia etapas de mayor libertad en el transcurso de la existencia, las cuales nacen de los avances de las ciencias y de la transformación de la vida a través de las humanidades. Hacia ello tiende su proyecto en busca de un «logos»

sobre el cual repose la existencia. Para ello retoma Comte y Goethe poniéndolos en relación con la física cuántica y la entropía. «El considerar la actividad racional del hombre como fenómeno vital, y como un fenómeno que asegura precisamente la conservación de la vida individual, ha de traer, como consecuencia necesaria, una posición de "libertad", de superior "ironía", en que deba colocarse el hombre ante los productos de su ciencia.», escribe a principios del siglo XX. (D'Ors, 1995: 62)

Releyendo a Goethe establecerá una «escala de la vida intelectual» pareja de la «escala de la vida» que Francesc Pujols establecerá releyendo a Ramon Llull; y detrás de los dos proyectos están una reelaboración del positivismo de Comte y asumir que cualquier cosmovisión que obtengamos debe basarse en el conocimiento científico.

Para Goethe las etapas del conocimiento genético son: 1/ época pueril (poético-supersticiosa); 2/ época empírica (indagadora y curiosa); 3/ época dogmática (dialéctico-pedante); 4/ época ideal (metódica y mística). A ellas d'Ors les añade la época angélica (irónico-creadora), que se corresponde con la «posthistoria», que le sirve para superar, dice, las teorías de Comte. Tanto él como Francesc Pujols recogen Comte y a partir de él crean sus respectivas visiones reelaborando lo dicho por Goethe (d'Ors) y por Ramon Llull (Pujols); Y, después, Dalí se acogerá a la propuesta de Pujols. Dan, con ello, dos reelaboraciones del proyecto de la modernidad con la diferencia de que d'Ors pone el acento en la arbitrariedad (el orden, el clasicismo y la calma) y Pujols y Dalí ponen el acento en la base irracional (en lo dionisiaco).

ESCALA DE LA VIDA «Escalera ontobiológica de la vida»	ETAPAS DEL CONOCIMIENTO «Etapas genéticas del conocimiento»
Francesc Pujols (1882 – 1962)	Eugeni d'Ors (1882 – 1954)
<i>5 – Ángel</i>	<i>5 – Angelica</i> (Irónica y creadora)
<i>4 – Ser Humano</i>	<i>4 – Ideal</i> (Metódica y mística)
<i>3 – Protozoo</i>	<i>3 – Dogmática</i> (didáctica y pedante)
<i>2 – Vegetal</i>	<i>2 – Empírica</i> (indagadora y curiosa)

I – Piedra

I – Pueril (poética y
superstición)

Todas estas aportaciones tienen diferentes puntos de contacto (y el concepto de tiempo como telón de fondo) y, como veremos, las aportaciones de d'Ors y de Soler (con Roger Penrose) nos conducen al ámbito del papel de la música en el desarrollo cognitivo y social (individual y colectivamente), partiendo de visiones neoplatónicas; y los trabajos de Dalí, Pujols y Pánikar tienden a la defensa de un humanismo donde ciencia, filosofía, arte y religión se reencuentran creando una cosmovisión que nace de la capacidad de crear un nuevo espacio de comprensión de la realidad entera (entre la «utopía» y la «distopía», la ciencia y la mística, la realidad y la imaginación).⁵⁶

De Gaudí a Dalí (o de la monstruosidad a la mística nuclear)

Eugeni d'Ors, *en y para* la cultura catalana, supone la implantación de un modelo cultural de producción a partir del arquetipo y del ideal de belleza y, a partir de ellos, de la aplicación de la ironía. Sus guías son Platón y Pitágoras y su visión parte y culmina en una teología negativa. Ello queda resumido en su libro *La Ben Plantada*. (1911). Después, hay dos libros que rompen con las ideas estéticas anteriores. El primero es *La visión religiosa i artística de Gaudí*. (1927), que escribió Francesc Pujols y que Dalí se hizo suyo. En este libro se rompe con la visión estética de Torras y Bages y, al mismo tiempo, con el Novecentismo de raíz neoplatónica. El otro llegó unos pocos años después de la mano de Salvador Dalí: *La Femme visible*. (1930).⁵⁷ Un libro editado en París que fue la puesta de largo del surrealismo y la rotura de Dalí con la intelectualidad catalana (y con su familia). Como en el caso de Pujols, la obra de Dalí recibió silencio y desprecio. Si el primero atacaba la Iglesia y el Novocentismo, el otro hirió a los vanguardistas y el mundo artístico en general.

⁵⁶ Por su parte, las aportaciones de Dalí-Pujols enlazan con la reciente obra *Historia secreta del Mundo* (2015) de Emilio Gavilanes, en la cual el tiempo es, al mismo tiempo, tema y estructura y buscando aquello que no se ve muestra una cosmovisión pareja de la «Escala de la vida» de Pujols (que asumió Dalí), que va del mundo mineral al cielo pasando por el ser humano; y con la que aporta Jorge Wagensberg para obtener una comprensión global de la realidad en: *Teoría de la creatividad* (2017).

⁵⁷ A pesar de las fechas y aunque ahora no podemos entrar en ello, la visión de d'Ors fue discutida desde un primer momento, por ejemplo por Pujols y por Dalí. Así, junto a la vía utópica o idealista del Novocentismo hubo la vía distópica, que fue muy bien representada por Frederic Pujolà en el libro *Homes artificials* (1912), reeditado en 2009 (Pujolà, 2009).

Lo que hacen Pujols y Dalí, es aplicar el nihilismo de Nietzsche, todo lo contrario que hizo d'Ors.⁵⁸ Para crear, primero destruyen. Y es en este momento cuando Dalí plantea el «surrealismo creador» que culminará en el «surrealismo clásico», el cual abrirá una nueva época nacida del diálogo entre las obras de seis grandes creadores y pensadores (tres catalanes y tres franceses): Gaudí y Ledoux (arquitectos), Fortuny y Moureau (pintores), Pujols y Comte (filósofos).

Detengámonos ahora en el momento del «surrealismo creador», en el cual hay, también, un juego dialéctico entre la «mujer visible» y «el hombre invisible», que es, precisamente, el debate entre el fondo y la forma (lo consciente y lo inconsciente y lo apolíneo y lo dionisiaco) pero invertido pues lo visible es lo femenino y lo invisible es lo masculino.⁵⁹ El «hombre invisible» es el corolario de las arquitecturas del simulacro y se opone a la «mujer visible» en la cual todo lo que Dalí piensa y vive se renueva constantemente (a través de lo cual la mujer amada es la encarnación del sueño). (Crevel, 1978) Y detrás de estos hechos hay, ya, una defensa de la visión del tiempo que arraiga en Heráclito y que huye de Parménides. Una visión que también reivindica lo pasional, lo emocional y lo irracional de la música (y del arte), contra la visión pitagórica de la música que ofrece d'Ors, para quién la música es (como en Platón) un límite peligroso de la personalidad. El tiempo-como-creación junto al tiempo-como-destrucción (tal y como hace Gaudí en sus obras; dicen Pujols y Dalí).

Tiempo y entropía en el arte.

Si tenemos en cuenta las dos obras que acabos de citar, tenemos que concebir que no por casualidad en 1974 se publicó el libro *Pujols per Dalí*, en el cual hay textos de ambos autores reivindicándose como herederos de la «monstruosidad» («entropía») de Gaudí (y de Wagner). El contexto en que salió este libro es un dato significativo

⁵⁸El nihilismo de Dalí sobre la base de su reivindicación de Gaudí o de Wagner (como puntos de inflexión entrópica del arte) se basa en decir que tenemos que comernos sus obras para, después, defecarlas y, con ello, permitir que surjan las nuevas. Es un juego diferente al que propone la ironía socrático-platónica de d'Ors. Y es muy interesante porque ese proceso escatológico es paralelo al que propuso Miró al decir que teníamos que devolver la pintura a su origen procediendo a asesinarla y es, también, hermano del que llevo a cabo Pablo Picasso. Y en Miró y en Dalí el regreso a la materia desnuda pasa por «tratar» con los propios excrementos, y entonces aparece, como dice Pere Salabert: «la masa fecal entendida como "materia" en un sentido estricto. [...] Porque la mierda es psicológicamente la substancia por definición, "hyle" en bruto.» (Salabert, 2017: 24) (Ver también, Salabert, 2003: 329-350).

⁵⁹ Además del libro mencionado, no podemos dejar de lado otras de Dalí donde trata éstas cuestiones: *Nu femení* (1928), *L'home invisible* (1929-1932) y *La memòria de la dona nen* (1931).

para comprender una actitud para reemprender el hilo del que había parado con la guerra y el franquismo (Pujols había muerto en 1962).

La reivindicación de una vida y de un arte que nacen y en el espacio y en el tiempo. En y para la existencia. Que no responden a ideales de belleza eternos sino temporales porque el tiempo es, ahora, el demiurgo de que hablaba Platón. Quién construye y quien destruye.

Pujols había traído a un primer plano el tema de la belleza relacionada con la armonía diferenciándola de la belleza ligada a la vida. Es decir, al tiempo. Al tiempo que hace que la armonía no sea perfecta porque nada temporal puede ser perfecto. Y se decantó por la segunda porque la armonía es una calidad secundaria del arte y suele mostrar la vida cuando contiene disonancias y asimetrías. Además, por este hecho tenemos que concebir que todo aquello que es temporal nace y muere. También, el arte, a pesar de que por el hecho de serlo consigue inscribirse en el tiempo (como forma viva y que da vida). Y el tiempo no es lineal porque no hay destino; porque en el destino siempre actúa, como mínimo el azar.⁶ Y por eso al producir arte hay que volver y devolver a la tradición artística de dónde venimos y al mismo tiempo volver y devolver al arte que estamos haciendo (transitar de las hojas a las raíces y viceversa constantemente).

Para comprender este hecho hay que tener en cuenta dos premisas. La primera dice que el arte imita la naturaleza (como mimesis). Es decir, que no hace una fotocopia. Nos trae más allá de lo concreto y penetra lo real. Levanta nuestra mirada (como hicieron las catedrales góticas, dice en uno de los textos reunidos). Y de aquí saca dos consecuencias: primero (según dice en: «Imitación y creación»)⁷: «El arte no es sólo imitación, pero tampoco es sólo creación. Si Aristóteles no ve la parte creativa, los alemanes, traídos por su genio apriorístico y en las alas de la música, olvidan la parte imitativa.». La imitación viene acompañada de creación (que no es lo mismo que imitación acompañada de idealización como en Platón y en Wilde).⁸ Segundo (tal y como dice en el artículo «Marian Pidelaserra, figura y paisaje»): se puede partir de imitar la naturaleza fea (cómo hace Nonell) o de imitar la naturaleza bella (cómo hace Canals). Por tanto, también establece una distancia con la teoría imperante durante el Renacimiento (según la cual para el arte es mejor imitar aquello bello) y, por la segunda, dice que la Belleza del arte no reproduce un modelo ideal o divino (como en la estética de Jaume Balmes, de Torras y Bages y de Eugeni d'Ors), sino que brota de la

realidad (como el alma): nace del espacio y del tiempo. (La esencia nace de la existencia). El alma es un aspecto espiritual de la vida humana real y concreta y el espacio-tiempo permite la expresión real de la vida y del arte, en el trasfondo de la cual hay una fuerza vital que de otra manera sería inexpressada e imposible de conocer. Según Alexandre Cirici, estos «instintos duales» (básicos del psiquismo del ser humano) son: Comilonería-Abstinencia; Lujuria-Castidad; Orgullo-Humanidad; Violencia-Sacrificio y Egoísmo-Amor. (Cirici, 1991) La libertad humana se construye, dice Pujols, equilibrando cada uno de estos instintos duales, encontrando el «punto medio» en cada uno y entre todos ellos; lo cual es la base de las fuerzas de la vida humana. (Eh aquí la diferencia que antes mencionábamos en relación al proyecto de d'Ors.) Sobre esta base instintiva y amorfa, y a partir de la búsqueda de la verdad a que estamos abocados los humanos (y que es una tarea que nunca se acaba), desplegamos la ciencia, el arte y la religión. Y, a partir de ellas, la filosofía (que sintetiza, socializa e interroga lo que estas hacen). El objetivo de la ciencia, del arte y de la religión es «espiritualizar» la vida humana a partir de los instintos, que es lo que permite desplegar el psiquismo humano y la moral. Una moral que tampoco es fuera del espacio y del tiempo y que no depende de ninguna divinidad (sino de la vida humana).

Si en el despliegue psíquico la ciencia apremia la imaginación y la fantasía, la religión y el arte permiten hacer volar la imaginación y la fantasía. Si la ciencia y la filosofía suelen acceder a la realidad y a la vida a través de escaleras (que son mecanismos del conocimiento humano) el arte accede a la realidad directamente. Y la religión o, mejor dicho, el sentimiento religioso, siempre se tiene que basar en el conocimiento científico. Sin embargo, el arte sólo provoca efectos secundarios (cuando el artista sólo trabaja a partir de las cualidades secundarias del arte: la armonía, la gracia o la elegancia) y un efecto vital fundamental y global (sobre la memoria, los recuerdos y la acción), cuando el artista trabaja a partir de aquello que es lo principal para el arte: la vida. En el primer caso el arte sólo provoca el «buen gusto» (y es una decoración agradable) y en el segundo transforma la vida humana.

La belleza y la armonía, pues, son en el espacio y en el tiempo y su demiurgo es el tiempo. El tiempo que crea y que destruye, que modula y que da color al espacio. Por ello Pujols hace un giro copernicano. La suya, proyectada hacia nosotros, es una «estética del tiempo». No es, como dice Cirici (porque parece ser que es lo que le dijo Pujols), una mera «calología» o «ciencia de la belleza.» (Ibídem) La de Pujols es una

reflexión que pone el acento en la creación y en el tiempo-como-creación y el tiempo-como-destrucción (en buena sintonía con el que había dicho el poeta Gabriel Alomar). (Pujols; 1927 y 2017) Esta es la perspectiva que le da valor en la contemporaneidad. (Y por ello Dalí se empapó de Pujols, primero, y de las teorías de Prigogine, después.)

De música y educación

Llegados aquí, debemos recordar que, primero, estos autores atorgan un papel fundamental al arte para la vida (acabamos de ver como en Pujols es lo que permite formar y transformar la personalidad); y el acento que algunos ponen en la educación musical. Y, segundo, que todo ello lo hacen a partir de una defensa de un nuevo humanismo (que sea más universal) y que parta del diálogo entre disciplinas diversas; con el concepto de tiempo como nexo central. Acto seguido, debemos entrar en la cuestión de la música y de su importancia en la formación y transformación de la vida humana (individual y colectiva) en nuestros días.

En el año 2016 José Luís Aróstegui (Aróstegui, 2016) publicó un artículo donde planteó la paradoja que se produce en la sociedad actual cuando vemos que: por un lado los jóvenes escuchan mucha música y, por el otro, la educación musical cada vez tiene un papel más difuso en el sistema educativo. Más allá de esta reflexión, hoy se abre la necesidad de una reflexión más amplia sobre cómo debemos afrontar el hecho de que la educación musical tiene cada vez un papel menos destacado en los sistemas educativos de todo el mundo y, por el contrario, cada vez constatamos con más evidencias como la música ayuda al desarrollo emocional, cognitivo y social. (Cuscó, 2013) Aquí se abre un campo de investigación que afecta a diferentes áreas. Por una parte, tenemos la reflexión sobre el papel de la tecnología. La colonización de los canales de producción y de divulgación musical ha provocado, como dice Gary Ingle, mayor homogeneización y un empobrecimiento de la música (que cada vez usa más tópicos para repetir hasta la saciedad aquello que comercialmente funciona), con lo cual hay un empobrecimiento de la música y, con ella, del espectro emocional que la acompaña. (Orwell, 2004) Este es un fenómeno de «retrotopía» muy presente en nuestra sociedad (Tammet, 2017: 229-231), junto al papel cada más secundario de la música en unos sistemas educativos que promocionan (para hacer frente a los estandarizados informes PRISA) la tecnología, la ciencia, la ingeniería y las matemáticas. (Y, en el Estado Español, y a consecuencia de los resultados obtenidos, el aumento de horas de

matemáticas y de lengua). Por ello la situación de la música y de las artes y humanidades cada vez es más precaria. (Hecho que choca con lo que nos han propuesto los autores vistos.)

El etnomusicólogo Polo Vallejo contaba que una de sus experiencias más extrañas le ocurrió un día en África cuando al despertarse el silencio se había hecho omnipresente en el poblado donde entonces vivía haciendo trabajo de campo. Hasta ese día había visto como el canto, la música y la danza formaban parte de todos los momentos de la vida de la gente. Era un elemento compartido, vivo y omnipresente. Por ello, al ver el poblado desértico y en silencio esperó para ver si descubría que pasaba hasta que, al cabo de tres días, preguntó si se había producido algún hecho triste, y entonces le dijeron que no. Lo que pasaba es que en una de las cabañas se había instalado un aparato de radio. Allí nunca habían visto ninguno y todos estaban a su alrededor en silencio; escuchándola. Lo que había provocado el silencio era un cambio tecnológico que permitía escuchar la música sin hacerla.

He aquí una anécdota. Y algo más. De hecho, recuerda mucho el concepto de «*mousiké*» que encontramos en la cultura griega (en los orígenes de nuestra civilización), el cual incluía el ritual, la danza, el canto y la vivencia directa y compartida de la música. Y nos lleva a pensar en las reflexiones de diferentes investigadores que trabajan sobre la denominada «cultura sonora» ponen énfasis en la necesidad, frente a una cultura europea (y por extensión occidental) bulímica, de una «ecosofía» y de una «tecnosofía».⁶⁰

La vivencia de Polo Vallejo, y aprehender a fondo el concepto griego de «cultura musical», nos permite avanzar adecuadamente y establecer una polaridad entre dos momentos donde el valor social de la música es fehaciente. Y este es el tema que interesa enfocar: si el hombre asume plenamente su humanidad a través de la cultura, debemos hacer una reflexión seria sobre un cambio de paradigma en la educación artística en vistas a una educación global e integral. (A pesar de que las recientes reformas educativas que se han hecho miran hacia otro lado.) Y, con ello, retomar, por ejemplo, mucho de lo dicho por Pujols y de lo hecho por Soler.

⁶⁰Con ellas deberíamos tener mayor sensibilidad, o educar para ello, frente a una sociedad y a unas ciudades llenas de ruido. De hecho, el término «*sophós*» sería el que sirve para dar un acento humano al sonido y la tecnología.

La constatación de que cada vez es más evidente el valor que tiene la música en el desarrollo individual y social y el rol cada vez más secundario que esta tiene en el sistema educativo universal debe llevarnos a una reflexión muy seria. Es un reto capital para replantear la educación musical en la contemporaneidad. Un reto con diferentes ramas que intentaremos esbozar y argumentar. Un reto que vendría a dar una respuesta coherente a la pregunta de John Blacking: ¿Hasta qué punto el ser humano es músico?

Música y pensamiento

Cuando en el siglo XVIII se estableció la «mimesis» como elemento común de las Bellas Artes ya se planteó el problema del rol de la música. La pregunta era: ¿Qué imita la música? Por ello, frente a la teoría expuesta por Batteux, Jean Baptiste Du Bos dijo que la «música imita las emociones humanas». Ciertamente, con ello el problema no quedó resuelto. Pero es significativo y esclarecedor poner encima de la mesa el debate y el problema del rol de la música dentro del esquema de las bellas artes. Un problema que se había ido repitiendo en las viejas clasificaciones sobre lo que eran artes liberales y las artes mecánicas y que tiene un punto de inflexión en Schopenhauer (que es quién proyecta el debate hacia la contemporaneidad al afirmar que la música es la máxima expresión de la vida misma).⁶¹ Schopenhauer reunifica dos visiones hasta aquel momento autónomas: la de la música como expresión matemática de la realidad y la de la música como expresión de los sentimientos humanos. Así, la música llega allí donde el lenguaje es incapaz de hablar, no representa sino que expresa y es un punto y aparte dentro el ámbito de las bellas artes. (Problema que recogen d'Ors y Soler).

El debate puede, hoy, tomar nuevas visas cuando, por ejemplo dentro del ámbito de la pintura, tenemos autores que como Zhu Jinshi dicen que quieren darnos «la realidad de pintura» y aquellos que, como Mondrian, afirman brindarnos «la realidad de la Naturaleza». Evidentemente, no vamos a discernir todo lo que implican una y otra afirmación. En el primer caso se afirma que la «realidad de la pintura se da *en* la pintura» y en el segundo que la pintura es un metalenguaje (la «realidad de la naturaleza *en* la pintura»).

⁶¹Frente a esta paradoja las respuestas fueron diferentes. Para Kant y para Wilde, por ejemplo, la música tiene que considerarse una disciplina menor o secundaria.

Entonces: ¿qué pasa con la música? Me parece que la solución nos la da Prigogine con sus investigaciones acerca de la naturaleza del tiempo y la inscripción del tiempo en la materia o, lo que es lo mismo, de la creación y de la creatividad. Lo dice él mismo: «Los desarrollos recientes de la termodinámica nos proponen por tanto un universo en el que el tiempo no es ni ilusión ni disipación, sino creación.» (Prigogine, 2005: 98) Frente al tiempo-destrucción o tiempo-degradación de la entropía clásica y al tiempo-ilusión de Einstein, con los sistemas dinámicos de alta complejidad, aparece el tiempo como aumento de complejidad mediante estructuras que aparecen progresivamente en cada nivel. Aparece el papel creativo de los fenómenos irreversibles: el tiempo-como-creación. Un proceso hacia la complejidad y la autonomía (como el que se ha producido en el cerebro de los primates). Y añade: «Esta complejidad y esta autonomía encuentran, a mi parecer, el mejor ejemplo en el tiempo musical. [...] Es esta preparación para la complejidad y la autonomía del tiempo musical lo que vemos emerger en el transcurso de la evolución.» (Ibídem, 94-95)

En nuestros días el Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya ha puesto en circulación una idea que dice: «la música estructura el pensamiento». Ciertamente, no la queremos rebatir (aunque sólo sea por lo sugerente que es), pero la tenemos que contextualizar. La música, como bien sabe la neurociencia, lo primero que hace es ser un andamio de la memoria. En segundo lugar, es un andamio del cerebro. Y en tercer lugar, un andamio de las emociones y de las relaciones sociales. La música estructura o, mejor dicho, permite que haya estructura. Es una metaestructura y un metalenguaje que incide directamente en la propia estructura y en el lenguaje más íntimo en lo que sentimos (y en como lo sentimos) y en lo que pensamos (y en como pensamos). Sucede que en la música (cuando esta deviene acto) se produce una integración y unidad entre las partes más primitivas del cerebro, las partes más externas y modernas y la música como estructura cultural (que envuelve y se sobrepone al cerebro y a la mente) y los aspectos sociales (del compositor al intérprete, del intérprete al público, del compositor o del intérprete y del oyente consigo mismo). Una dinámica de alta complejidad que conlleva un impulso de creatividad. En su día, Alfonso López Quintás hablo de ello desde la perspectiva del intérprete y del oyente musical (y que podemos trasladar también al compositor) quitándole cualquier rasgo de visión esencialista: «acontece el sorprendente fenómeno de interacción entre configurar y ser configurado; moverse con libertad y obedecer –torbellino de contrastes en que el

hombre no sólo no pierde su personalidad y capacidad de iniciativa creadora, antes las acrecienta [...]. El ejecutante logra su momento de más acendrada personalidad como músico al "perdersé" en la obra. [...] El sumergirse con tensión creadora en realidades cargadas de sentido no signifique una pérdida, ni siquiera una salida de sí, sino un adentrarse en las regiones más auténticas de sí mismo.» (López, 1998: 147-149) Lo describe el pianista Arcadi Volodos (nacido en Leningrado el año 1972): «Se trata de que cada intérprete pueda aportar su luz a la pieza; cada uno damos Nuevos colores a la obra del compositor. [...] Cada pieza suena distinta según el pianista. [...] Las sonoridades muy suaves y reducidas de volumen tienen que nacer antes en tu corazón y luego pasar a la conciencia y la digitación. Son realidades que expresan estados de ánimo muy frágiles, sutiles, y que tienen que nacer antes dentro de ti. [...] Das mucha energía en el intercambio con el público.» (En la entrevista del día 10 de marzo del 2017 en *La Vanguardia*)

Este hecho tiene efectos sobre la persona en cuanto que afecta: (1) su reconocimiento como «persona»; (2) su capacidad cognitiva y (3) su socialización. Es decir la información, la formación y la transformación de cada persona (individual y colectivamente). Por ello, la afirmación: «la música estructura el pensamiento», por sí sola y sin ninguna otra especificación, es peligrosa. Parece que la música sólo sea un elemento que actúa sobre aquello que denominamos «pensamiento» (y esta sería una perspectiva muy reduccionista). No en balde, el proyecto que se desarrolla bajo este título en el IES Pau Claris de Barcelona lo primero que ha constatado es que los alumnos (de diferentes procedencias y culturas) a través del movimiento y del baile se tocan (que es una cosa muy difícil). Es decir, que la música, en primer lugar, ayuda a desarrollar las capacidades sensoriales y perceptivas (básicas para la cohesión de grupo y la sociabilidad). Tocarse es muy importante, también en las relaciones de pareja y familiares. Y el baile y el movimiento corporal relacionados con la música son muy importantes: (1) para reconocer el propio cuerpo y las emociones a través de la vivencia del movimiento; (2) para conocer y reconocer al otro como un igual (puesto que compartimos sensaciones y emociones). Este proyecto se desarrolla actualmente en la Escuela Pau Vila y en el IES Pau Claris desde el año 2015 con la voluntad de articular una propuesta educativa de artes musicales y escénicas para potenciar las capacidades sensoriales, perceptivas y expresivas de los alumnos de estos centros y, así, fortalecer y mejorar el éxito educativo y académico. Con ellos se ha conseguido que un centro con

un porcentaje de alumnos inmigrantes por encima de cualquier mediana y con una baja matriculación haya revertido su dinámica de centro problemático, mal considerado por su entorno y con poca matriculación. Pero lo más importante es que la transversalidad de la música y de las artes escénicas consiguen un hecho de vital importancia en el ámbito de la sociabilidad porque como sostiene Juan D. Delius, la «inteligencia social» es primordial para el desarrollo cerebral de la especie: «Lo que habría impulsado la evolución de la inteligencia en los primates no habría sido tanto la hostilidad del medio ambiente, predadores y parásitos incluidos, como las complejidades de la vida social.» (Morgado [Ed.], 2002: 42) Y, ciertamente, en la evolución del cerebro hay muchos factores: la alimentación, la vida social, el uso de las manos, andar erguidos,... Pero hay que remarcar la importancia de la sociabilidad (Eagleman; 2013 y 2017) y de la música de manera muy específica.

He aquí pues, un lugar desde donde retomar y volver a interpretar las aportaciones de D'Ors, Penrose y Soler. Un espacio para la investigación interdisciplinar con las aportaciones de Prigoigne sobre el tiempo en el centro. Y hacerlo después de constatar la transversalidad que genera la educación musical (y con ella la creatividad que permite mayor desarrollo cognitivo y social) y, también, reubicando estas investigaciones con un proyecto humanístico global. Puesto que la ciencia y la tecnología han permitido redescubrir el papel del arte (y sobretodo de la música) en la construcción de una existencia mejor y para el desarrollo global de la inteligencia (del «arte de pensar.»)

Bibliografía

- Aróstegui, J. L. (2016); «Exploring the global decline of music education.» *Arts Education Policy Review*, 117(2), 96-103.
- Bauman, Z. (2016); *Retrotopia*. Barcelona: Arcadia.
- Castilla, C. (1968); *El humanismo «imposible»*. Estructura social y frustración. Madrid: Editorial Ciencia Nueva S.L.
- Cirici, A. (1991); «El concepto de la belleza de Francesc Pujols.» en: AADD *Francesc Pujols pels seus amics*. Figueres: Fundació Gala-Salvador Dalí, pp. 108-110.
- Crevel, R. (1978); *Dalí o el antioscurantismo*, Palma de Mallorca, José de Olañeta.
- Cuscó, J. [Coord.] (2010); *Josep Soler i Sardà. Compondre i viure*. Vilafranca del Penedès: Andana.
- (2012); «La mort de l'humanisme.» En: X. Serra y E. Casaban [Ed.]; *II Congrés Català de filosofia*. València: Afers.
- (2013); «El valor educatiu de la música. Una reflexió antropològica.» *Temps d'Educació*, 45. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp.252-272.
- (2015); «Francesc Pujols, biografia intel·lectual.» y «Francesc Pujols, ciència i filosofia.» En: J. M. Terricabras [Ed.] *Realitat i veritat en Francesc Pujols*. Girona: Documenta Universitaria.
- (2016a); «Ciència, filosofia i metafísica en Dalí.» En: J Vergés [Ed.] *Dalí: escriptura i pensament*. Girona: Documenta Universitaria.
- (2016b); «From Dalí to Gaudí. The Building of artistic identity in Catalonia.» *Journal of Catalan Intellectual History*, 10. Warsaw: De Gruyter.
- D'Ors, E. (1947a); «El glosario y la política.» *Arriba*, 8-II.
- (1947b); «Dialectica del progreso.» *Arriba*, 23-VIII.
- (1950); «Contra Nietzsche.» *Arriba*, 14-VI.
- (1995); *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*. Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- (1996); *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Dalí, S. et al. (1974); *Pujols per Dalí*. Barcelona: Ariel.
- (2011); *La Femme visible*. Vilafranca del Penedès: Andana.
- Eagleman, D. (2013); *Incògnito. Las vidas secretas del cerebro*. Barcelona: Anagrama.
- (2017); *El cerebro. Nuestra Historia*. Barcelona: Anagrama.
- Gavilanes, E. (2015); *Historia secreta del mundo*. Madrid: Ediciones de La Discreta.
- George, A. (1942); *Le Véritable Humanisme*. Pau: Éditions de la Revue des Jeunes.
- Groussert, R. et al. (1949); *Pour un nouvel Humanisme*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière
- Husserl, E. (1999); *Fenomenologia*. Barcelona: Edicions 62
- Kaufmann, W.r (1974); *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Fourth Edition. Princeton: Princeton University Press.
- López, A. (1998); *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Morgado I. [Ed.] (2002); *Emoción y conocimiento*. Barcelona: Ariel.
- Orwell, G. (2004); *Why I Write?* Londres: Penguin.
- Pánikar, S. (1982); *Aproximación al origen*. Barcelona: Kairós.
- (1987); *Ensayos retroprogresivos*. Barcelona: Kairós.
- Prigogine, I. (1997a); *¿Tan solo una ilusión?* Barcelona: Tusquets.

- (1997b); *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.
- (2005); *El nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets.
- Pujolà, F. (2009); *Homes artificials*. Lleida: Pagès Editors.
- [Joan Cuscó, Ed.] (2017); *Les arts i els artistes. Francesc Pujols i la crítica literària i artística*. Vilafranca del Penedès: Andana.
- Ramos, S. (1950); *Filosofía de la vida artística*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Turró, S. (2016); *Filosofía i modernitat. La reconstrucció d'un ordre del món*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Salabert, P. (2003); *Pintura anémica, cuerpo succulento*. Barcelona: Laertes.
- (2017); *El pensamiento visible*. Madrid: Akal.
- Sartre, J. P. (1989); *Existencialism & Humanism*. London: Methuen.
- Schrödinger, E. (1985); *Ciencia y humanismo*. Barcelona: Tusquets.
- Tammet, D. (2017); *La conquista del cerebro*. Blackie Books S.L.U.
- Wagensberg, J. (2017); *Teoría de la creatividad*. Barcelona: Tusquets.

Sobre el fin de la televisión: Continuidad y discontinuidad entre cultura de masas y cultura de red

Luis Núñez Ladevéze (Coord.)

Universidad San Pablo CEU

José Antonio Irisarri Núñez

*Centro Villanueva
(Universidad Complutense de Madrid)*

Margarita Núñez Canal

Escuela de Posgrado ESIC

Resumen

Los últimos datos de audiencia televisiva convencional en España muestran que, desde febrero 2013, se produce un cambio de tendencia. El consumo medio diario por persona, en 2016 acusa una nueva baja de cuatro minutos respecto de 2015. ¿Es un cambio sustantivo o solo un fenómeno de saturación?. Las audiencias actuales son equiparables a las del año 2010. La serie histórica no dejó de crecer anualmente desde la regulación de las televisiones privadas. La audiometría no contabiliza todavía acoplamiento al televisor de otras pantallas por la red. La producción de industria cultural y la publicidad siguen aumentando.

Sabemos que la red licúa las diferencias entre emisor y receptor, público y privado, personal e impersonal, hombre masa y hombre red (Castell). La investigación se sirve de fuentes estadísticas de acceso público y los datos de audiometría para plantear si la tecnología digital promueve una nueva "cultura digital", como anticipan algunos intérpretes (Rifkin); o si confirma la continuidad del consumo cultural de entretenimiento de masas, como asegura Lipovestky en su última obra Sobre la ligereza. La investigación se propone diseñar un marco genérico para la investigación sobre si las redes sociales modifican sustantivamente las pautas culturales en la sociedad digital o si, por el contrario, se trata de consumir los mismos contenidos a través de otros cauces y sistemas de mediación

Palabras Claves: *Neotelevisión, televisión digital, cultura de masas, redes sociales, industria cultural, audiencias*

Abstract

The latest data regarding conventional television audiences in Spain show that a new trend has appeared since February 2013. The average daily viewing time per person in 2016 has again dropped by four minutes compared to 2015. Is it a substantial change or just a saturation phenomenon? Current audiences are comparable to those of the year 2010. Historically, from the time that regulation of private television began, the numbers grew annually. Audience statistics do not yet take into account the connection of other Internet screens to televisions. The production of the culture industry and advertising continue to increase.

We know that Internet blends the differences between issuer and receiver, public and private, personal and impersonal, population masses and network masses (Castell). The research uses statistical sources with public access and audience measurement data to consider whether or not digital technology promotes a new "digital culture", as some investigators anticipate (Rifkin); or if it confirms the continuity of mass entertainment consumption by our society, as Lipovestky asserts in his latest work, On Lightness. The research aims to design a general

framework for research on whether or not social networks substantially modify cultural patterns in the digital society, or whether, on the contrary, it is a matter of consuming the same contents through other channels and media systems.

Keywords: *Digital television, social networks, culture industry, audiences, mass culture.*

1. HIPÓTESIS SOBRE EL FIN DE LA TELEVISIÓN

En 1994 Gilder advirtió que había vida tras el televisor porque los ordenadores personales lo reemplazarían. Un año después Negroponte diagnosticó que el medio digital había llegado para sustituir al televisor. Un quinquenio más tarde Pérez de Silva presagiaba que muere la forma de hacer y ver televisión “y el aparato que hasta ahora conocíamos como televisor” (2000, 19). En medios especializados en teoría y sociología de la comunicación de masas se insiste en el óbito: «Internet deviendra le média dominant, et la télévision lui sera asservie en termes de ressources politiques», escribe Missika en 2006 (p.107). Ese aparato muerto en el 1995, en el 2000 y en 2006, sigue hoy presente en el 99,2% de los hogares españoles (INE, 2015).

El “fin de la televisión” se anuncia sin que haya quedado claro qué había de arrojarse en la mortaja. Por televisión pueden entenderse cosas diferentes. Era, y es aún, un “mueble del cuarto de estar” asociado a “una práctica social” (Verón, 2007). La función que el mueble desempeñó, la comparte ahora con otros aparatos. Son muchos los matices (Scolari y Carlón, 2009). Puede tratarse de una renovación. El “loco cacharro” que nuestros abuelos llamaban automóvil sigue, más loco que antaño, circulando por las carreteras. Puede haber una transformación: el velocípedo pasó a convertirse en bicicleta, que sigue conservando ruedas y pedales. Puede desaparecer por sustitución y así ocurrió con el gramófono y las cintas de video, reemplazados por nuevos procedimientos de reproducción.

Hay muchas formas de morir y algunas compatibles con la vida. Lo relevante de la sustitución material es si “la práctica social” a que se destinaba “el viejo mueble”, la sigue o no practicando un mueble renovado, convertido de analógico a digital, que ha pasado a la “tercera edad” permitiendo nuevas funciones y podría pasar a la “cuarta” añadiendo otras más o renovando las adquiridas. Puede que algunas funciones, antes exclusivas, se realicen por “convergencia” (Burke y Briggs, 2002: 299 y ss.) con medios competidores. Y puede que se hayan diluido en el fluido de la sociedad líquida y las viejas prácticas culturales asociadas al televisor hayan cambiado tanto que resulten irreconocibles en el nuevo tránsito comunicativo. En el primer y segundo caso habría continuidad entre la que la sociología crítica y la funcional denominaron “cultura de masas” y la cultura de una sociedad digital de redes personales que acceden a la

información e intercambian a distancia mensajes y productos culturales. En el otro, hablaríamos de ruptura entre la sociedad de masas y la sociedad digital.

Se llamó "cultura de masas" a la transmitida por medios de comunicación socialmente dominantes, principalmente la televisión y la radio (Lazarsfeld y Merton, 1977). Elaboración en serie de productos de una "industria cultural" para el entretenimiento masivo. Para la teoría crítica, "industria cultural" equivalía a "cultura de masas" (Adorno y Horkheimer, 1944: 165, *passim*). Las expresiones "industria cultural" y "cultura de masas" fueron acuñadas por Adorno y Horkheimer en *Fragmentos filosóficos* edición multicopiada en 1944. En España se tradujo la publicada en 1947. La edición de Trotta de *Dialéctica de la Ilustración* señala variación de expresiones que, en 1944, aparecían como "cultura de masas" y, en 1947, como "industria cultural". La noción de "cultura de masas" se generaliza a partir de *Comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada*, por Merton y Lazarsfeld en 1948.

Los destinatarios de esos bienes difundidos en grandes audiencias, eran conceptuados como "consumidores culturales". Aceptada esta descripción se puede plantear el fin de la televisión como un contraste entre alteraciones del cambio cultural. La primera, si tras ser dominada la industria cultural por la televisión y la radio, al alterar la sociedad red el intercambio editorial de mensajes y productos a distancia, convirtiendo a los consumidores en productores, el medio deja de ser socialmente funcional y se produce una discontinuidad cultural. La segunda, si se mantiene la continuidad de una cultura de entretenimiento masivo, antes difundida por la radio y la televisión y ahora por esos u otros medios, incluso si los consumidores pasan a ser productores o emisores. Para quienes aseguran la continuidad, la industria cultural goza de buena salud. Independientemente de que televisión y radio se renueven o de que nuevos medios los sustituyan o se acoplen a ellos, la cultura de masas empapa el entorno digital. Para el punto de vista de la discontinuidad, la sociedad digital no es compatible con la continuidad de la industria del entretenimiento masivo. Las redes sociales promueven un estilo más individualista, interactivamente productivo en el nivel personal, que rompe con la cultura de masas precedente. Las audiencias se fragmentan y la producción de industria cultural se disgrega. El intercambio de bienes deja de ser un monopolio de emisores que producen y destinatarios que consumen. Otros tipos de interés modifican la actitud del destinatario, ya interactivo, ahora productor, que deja de ser mero consumidor de entretenimiento.

En ambos casos hay que indagar si se ha producido o no un cambio en las pautas sociales. Si persiste un mercado cultural y una industria productora que difunde o no los productos por medios renovados o acoplados a otros nuevos. Pueden plantearse varias hipótesis. En este trabajo las resumimos en tres principales sobre el significado del fin de la televisión. La primera es la supremacía del televisor como generador de consumo cultural. El cambio de acceso a la comunicación mediante redes no entraña un cambio de modelo, sino del proceso de transmisión: el televisor marca la pauta como generador de industria cultural selectiva. La segunda, es la convergencia cultural entre medios que permiten al consumidor protagonizar la producción y no solo la selección de bienes culturales (Jenkins, 2008). La tercera, la defunción. Las redes rompen con el estilo cultural de elaboración en serie de productos para el entretenimiento masivo de audiencias pasivas iniciado por la radio y consolidado por la televisión. Los usuarios toman cartas en la renovación cultural y se modifica el régimen de producción para un mercado de entretenimiento audiovisual.

Hipótesis 1, de la supremacía: El televisor de la era neotelevisión (Eco, 1986), transformado en medio digital predominante para la emisión de productos de industria cultural, convive con otros artilugios, manteniendo las pautas de la oferta para iniciar su cuarta etapa. La "audiencia activa" (Callejo, 1995) pasa a ser "selectiva" e "interactiva" y "social".

Hipótesis 2, de la convergencia: El nuevo aparato convive acoplándose con otros medios, que pueden desplazarlo o sustituirlo, para cumplir sus viejas funciones añadiendo otras nuevas: la audiencia no solo es selectiva e interactiva. Pasa a ser "creativa" (Castell 2009) y "productiva". El usuario selecciona bienes en televisores, ordenadores, tabletas y móviles condicionando la industria de entretenimiento, la cual persiste como entorno cultural predominante a través de las preferencias del consumidor, sea productor o reproductor.

Hipótesis 3, de la defunción: A pesar de haberse renovado, el televisor es sustituido por otros artilugios que transforman las prácticas sociales de producción e intercambio de bienes audiovisuales modificando las pautas colectivas en perjuicio de la industria de producción de bienes culturales destinados al entretenimiento masivo (Castells, 2011).

Conscientes de que el tema tiene múltiples ramificaciones y puede estudiarse desde diferentes enfoques, lo centramos sobre el fin de la televisión, medio predominante de difusión de entretenimiento para amplias audiencias.

Como signo de discontinuidad suele señalarse el cambio de relación entre el medio y el usuario.

La cultura de masas era consecuencia de la linealidad entre los emisores capacitados para difundir en serie el mensaje a innumerables destinatarios. Está por ver que una progresiva capacitación de la audiencia, facilitada por la renovación tecnológica, primero pasiva, después selectiva, luego activa, más tarde interactiva, ya productiva o creativa, pueda interpretarse como "el fin de la televisión" si se entiende este final como una modificación de la oferta y una alteración de la demanda de productos culturales que prescinde del televisor. Como las relaciones cara a cara pueden realizarse a distancia en la red, "auto comunicación de masas" lo llama Castells (2009), los usuarios participan no solo como receptores de bienes, también como productores y difusores en las redes. Lo que se discute es si este cambio altera el signo de un mercado encauzado predominantemente al consumo masivo de entretenimiento de industria cultural.

Basándose en la intercambiabilidad de las funciones emisora, productora y receptora en la relación comunicativa aportada por la tecnología digital, alguna bibliografía académica interpreta que se está produciendo un cambio culturalmente cualitativo que tiene sus manifestaciones principales en la vida pública. La cuestión que se plantea es si una sociedad del consumo masivo de productos culturales de entretenimiento pasa a ser una cosa distinta. Simplificando, las posibilidades abiertas al pro-consumidor por la tecnología abren una nueva etapa a la participación de la ciudadanía como agente cultural proactivo. Los síntomas más significativos son la floración de nuevos cauces de participación ciudadana basados en el uso de la tecnología digital (Rubio Gil, A. 2012) que pueden significar el comienzo de una nueva cultura del empoderamiento, caracterizada por el control ciudadano de la producción de bienes y servicios culturales (Tascón y Quintana 2012).

De confirmarse, la primera hipótesis refrendaría la permanencia del televisor como medio cultural dominante. La segunda, su convergencia y complementariedad con otros medios que también realizan su función de difusores de industria cultural. La tercera, corroboraría el fin de la televisión como promotora de industria cultural: nuevas

prácticas culturales, comerciales y políticas distintivas de la sociedad digital emancipan a las audiencias de su pasividad originaria rompiendo con la continuidad del consumo de productos culturales elaborados en serie para el entretenimiento masivo. El objeto es precisar si el cambio producido por la tecnología digital en la difusión de bienes culturales, antes por medios analógicos unidireccionales, ahora por medios interactivos y productivos que pueden distribuirse en red, está o no produciendo en España un cambio cultural interpretable como una ruptura. Es decir, si la capacidad productora conseguida por los destinatarios de mensajes modifica las pautas culturales del consumo, si hay signos de que la producción en serie para consumo de grandes audiencias puede ser sustituida por otros procesos.

Si se sigue pronosticando desde hace treinta años el fin de la televisión es porque esta ha conseguido resistir hasta ahora más que los augurios. Gilder y Negroponte se anticiparon a captar innovaciones en los soportes, almacenamiento y reproducción de datos, pero la televisión subsistió conviviendo con las innovaciones. Desde hace un decenio se insiste de nuevo. En este artículo no se busca hacer hermenéutica prospectiva. El tratamiento se desvincula de temas relacionados como los de la democratización digital y la renovación política de las élites. Tratamos de contrastar hipótesis globales, por lo que recurrimos a fuentes estadísticas básicas para describir tendencias, confirmar o refutar las hipótesis propuestas sin referirnos a movimientos de fondo. El aumento de la población se confirma en el censo y el cambio de rumbo político en el recuento electoral. Por analogía la condición necesaria y suficiente para indicar una tendencia que confirme la primera hipótesis se basará en las referencias de la cobertura del parque de televisiones en el ajuar doméstico durante el decenio. Las audiencias registran preferencias y tabulan accesos. Para que la segunda hipótesis sea validada se requiere analizar las audiencias para advertir si se produce o no una tendencia correlativa con el parque de televisores y si el acceso a la oferta de bienes culturales se desplaza a través de las redes.

Para la tercera hipótesis es preciso una alteración significativa en la producción de bienes culturales, un descenso continuado de las audiencias y la disminución del parque de televisores. La hipótesis sería congruente si la interacción de los pro-consumidores digitales modificara el consumo cultural, abriera una brecha en la continuidad de las prácticas de la vieja cultura de masas tras transformar el proceso de producción, la homogeneidad de la oferta y la propensión al entretenimiento. Habría de

apreciarse una fragmentación imparable de las audiencias, un cambio cualitativo en la composición por edades, una reorientación estratégica en la industria de producción de bienes y un trasvase en los soportes publicitarios.

2. METODOLOGÍA: ANÁLISIS DE TENDENCIAS Y RELACIONES PERSONALES A DISTANCIA

El objeto es confirmar o refutar con fuentes estadísticas abiertas, interpretaciones propuestas sobre tendencias globales de la cultura española relativas a las audiencias de televisión y a los cambios sociales producidos por las TIC. Particularmente estamos interesados en la comprobación de estas tendencias para luego interpretar, desde un marco teórico, los resultados de fuentes primarias en las investigaciones específicas realizadas por el grupo de investigación. Investigadores del grupo CEICIN y del proyecto CONVERED, se han especializado en la influencia de las TIC como difusoras de la industria cultural en audiencias infantiles, ha estudiado las variaciones del consumo doméstico y la incidencia de las redes en las relaciones paterno filiales en el hogar.

Hace tiempo Verón puntualizó agudamente que los medios son “antes que nada, un mercado... no habrá más programación...un mercado de medios donde la interfase oferta/demanda se transforma profundamente” (Verón, 2007). No solo al mercado, también a sus accesorios, sus condicionantes y sus productos. Internet abre nuevos espacios a la gestión administrativa, a la actividad política, a la producción cultural. Simplifica trámites y personaliza accesos. Establece todo tipo de relaciones e intercambios personales a distancia que antes requerían la presencia física. Licúa la diferencia entre lo público y lo privado, lo íntimo y lo social (Núñez Ladevéze e Irisarri, 2015). Las redes dejan su impronta en las relaciones comerciales, en el “márketing de recomendación personal”, en las “comunidades de marca”, el “engagement del cliente”, la compraventa “on line”, el crowfounding, la autogestión administrativa, la enseñanza “on line”, los juegos simultáneos a distancia... La presencia pública en el ágora mundial de redes interpersonales donde cada persona se desvanece en la confusa impersonalidad colectiva constituye algo más que un mercado ilimitado: un escenario de representaciones, propias de las relaciones cara a cara, que pasan a ser de físicamente presenciales a relaciones virtuales ilimitadas a distancia.

Cambios tan amplios, dan motivos para imaginar alteraciones profundas en los hábitos, sistemas de valores, gustos culturales y actividades económicas.

Sin embargo, la imaginación no es buena consejera. Un mercado de pro-consumidores no es tampoco una novedad. Ya lo eran los mercadillos de los pueblos. La novedad está en que las relaciones personales cara a cara, la conversación interpersonal, pueda establecerse a distancia pudiendo mutar en un guirigay de innumerables interlocutores simultáneos y dispersos. Sola Pool (1977) ya anticipó que el teléfono rompía el horizonte físico de la comunicación personal. Con las redes sociales el intercambio, reproducción y difusión en serie de productos y mensajes forman parte de una jaula de grillos con pretensiones de conversación global. El mercadillo del pueblo, el mercado del barrio, se convierte en un establecimiento mundial. De entrada, el resultado no es una alteración del régimen de oferta y demanda, ni tampoco la sustitución de las grandes compañías por las pequeñas, sino una ampliación inusitada de la relación personal sin restricciones espaciales de proximidad. La producción de bienes culturales sigue siendo un tinglado abierto a la competencia en el que no hay papeles preestablecidos y en el que la selección del producto sigue determinada por su calidad, su valor subjetivo y su precio objetivado. Ciertamente, los productores pueden ser consumidores y los consumidores, productores. Al igual que en un mercado de pueblo, en el ágora ilimitada del sistema de selección de bienes y servicios el cliente busca lo que quiere encontrar y a veces encuentra lo que no va a buscar. Donde todo es producido por, y accesible a todos a la vez, no es posible que todo sea simultáneamente elegido por cada uno. En este escenario difuso y complejo que hemos conceptualizado como una red global de acceso a la información, transferencia documental y relaciones personales a distancia, tratamos de contrastar las hipótesis concretas sobre el fin de la televisión sin aventurarnos a ir más allá ni ofrecer interpretaciones de conjunto.

3. REVISIÓN DE HIPÓTESIS 1: PREEMINENCIA DE LA TELEVISIÓN

La renovación del televisor le permite convivir con otros medios como medio dominante de difusión de industria cultural. Adoptamos como condición de confirmación de la hipótesis de la supremacía, el mantenimiento de la cobertura

universal del parque de televisores del ajuar doméstico durante un decenio. Para contrastar la hipótesis recurrimos a las estadísticas referentes al parque de televisores en España. Utilizamos como fuentes la configuración de muestra de audímetros y universo de televisores de Kantar Media, proveedor de servicios de mediación de audiencias en España y otros países del mundo, la Encuesta de equipamiento del Instituto Nacional de Estadística y las oleadas del Estudio General de Medios. Para detalles complementarios nos servimos del informe anual Sociedad de la Información editado por Fundación Telefónica (2016). Todos ellos son de acceso público o de usuario acreditado.

1. Análisis de audimetría y conexión a internet: Se advierte un aumento constante del número de audímetros instalados (que se estabiliza a partir de 2012) y del número de hogares con uno o más televisores representados por audímetros. Como a partir de 2012 descienden los audímetros y el número de hogares con más de un televisor, es natural que el promedio de individuos representados aumente, ya que también aumentan los hogares con solo un televisor. En el año 2012 se produce una ligera inflexión. Sigue aumentando anualmente el universo de hogares equipados con televisor; coincidiendo con la multiplicación de tabletas y móviles desciende, sin embargo, el número de hogares con más de uno. No obstante el aumento en un 98,8% en 2016 del acceso a internet a través de las tabletas la conexión desde el televisor aumenta un 16,9%. Desde la perspectiva que ofrece la distribución de audímetros para medir la audiencia y los medios usados para la conexión a internet, resulta evidente que la cobertura del televisor en los hogares españoles es casi universal, aunque haya una ligera variación en 2012.

2. Encuesta de equipamiento del INE y EGM: La universalidad puede comprobarse también utilizando fuentes oficiales periódicas como la Encuesta anual de equipamiento y uso de tecnologías de información y comunicación en los hogares españoles del INE (resúmenes, 2011/2015). Describimos sucintamente la evolución de los datos sobre parque de televisores y móviles de la Encuesta en los últimos cinco años:

En 2011 se registra el máximo histórico de equipamiento de televisores con una implantación universal del 99,6 de los hogares. Había subido una décima respecto del año anterior. La telefonía móvil por hogares llegaba al 96,4%, subiendo 3 décimas respecto de 2010. En 2012, se produce un giro descendente. El total de primeras viviendas provistas de televisor alcanzaba el 99,4% y el rango iba del 98,2 en viviendas de un solo individuo al 99,9 en hábitat de veinte mil a cincuenta mil habitantes. La penetración de la telefonía móvil por hogares era del 95,9% con un rango de 89,6% en hogares de un individuo a 99,8 en hogares con ingresos netos de más de 2700€.

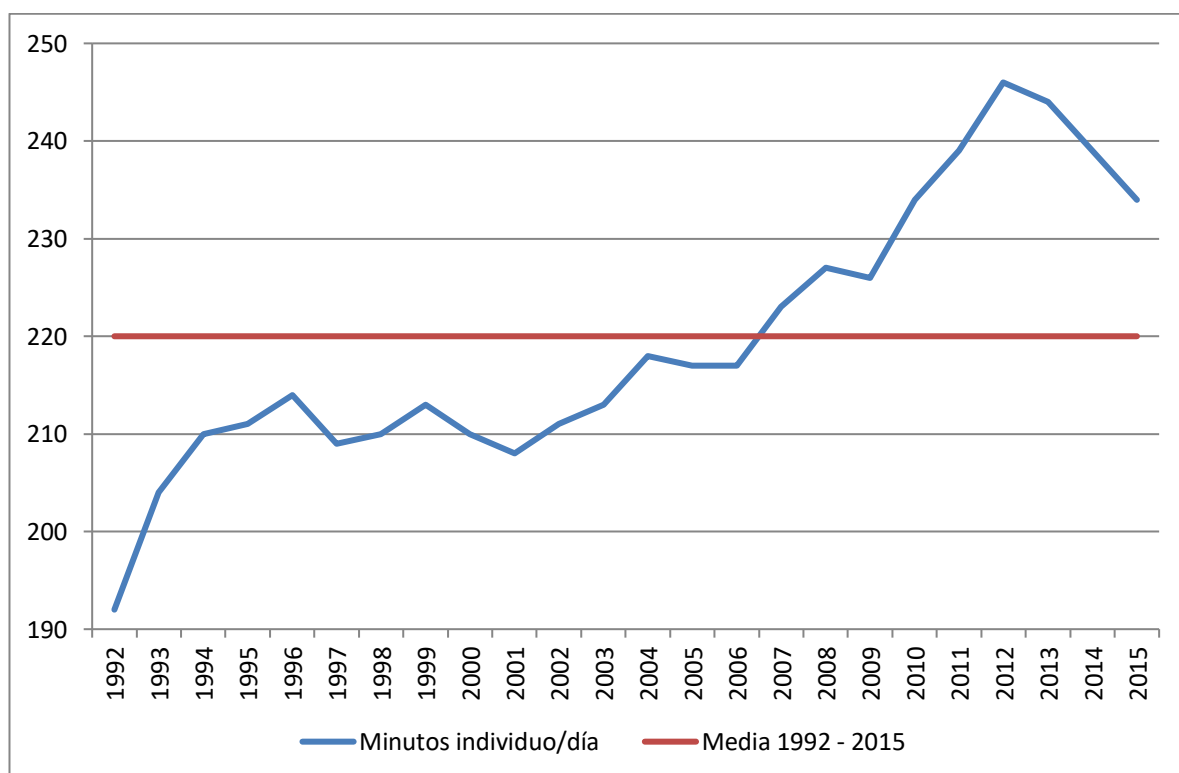
El 99,2% en 2014 y en 2015 de las primeras viviendas españolas están provistas de televisor. No es superado por ningún otro artilugio, ni siquiera el teléfono móvil que es del 96,4 en 2014 y de 96,7% en 2015. Con el matiz añadido de que el intervalo de la distribución de telefonía móvil por tamaño de hogar, hábitat o ingresos netos oscila desde el 91,3 en hogares individuales hasta el 99,9 en hogares donde los ingresos son superiores a más de 2500€, mientras que el rango del parque de televisores es homogéneo, indiferente a los ingresos y al tamaño del domicilio, oscilando del 98 % en hogares unifamiliares hasta el 99,9% en hogares con 4 o más miembros en 2015. Hay que añadir que habiendo aumentado en 75.000 el número de hogares aumentó también la penetración de la televisión (97,4% a 99,7%, en 2014). A pesar de la crisis económica, el mueble televisor alcanza una difusión universal con una leve inflexión desde 2012. Pueden confirmarse estos datos contratándolos con los del Estudio General de Medios que no cubre años completos. sino años móviles y abarca la población de más de 14 años.

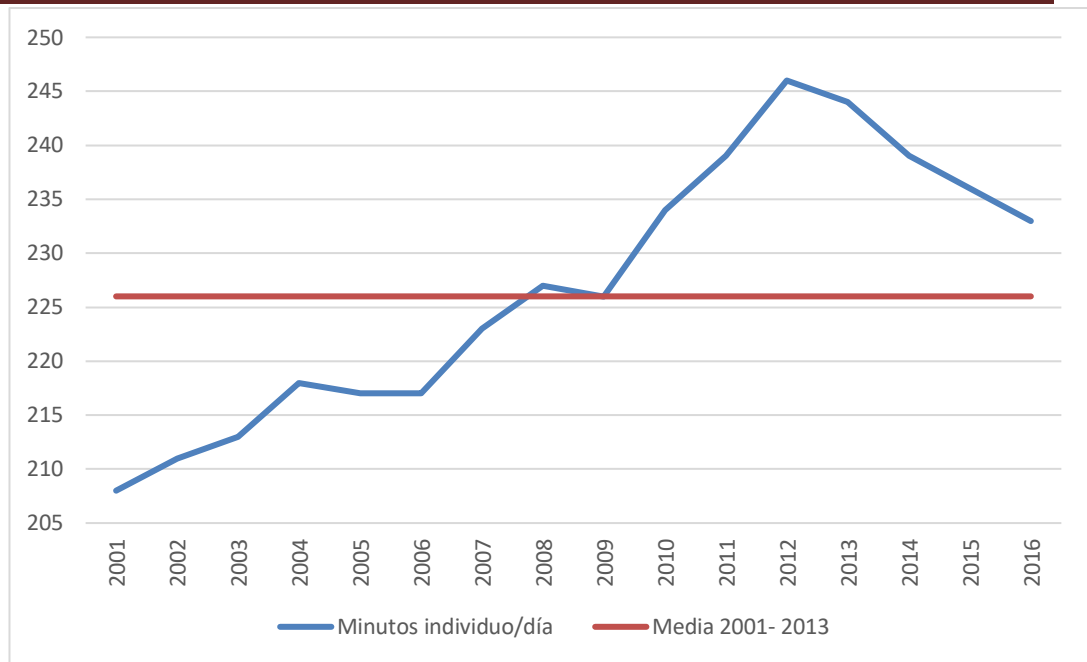
3. El informe Sociedad de la información 2014 (2015: 24), al tratar de la evolución de la sociedad de la información destaca como tecnologías en progreso los accesos a la tv de pago y entre los dispositivos en hogares el aumento del Smart tv. Confirma que el televisor se ha afianzado con el paso a su "tercera edad" (Ci 2009). La televisión se ha afianzado como artilugio de acceso a la industria cultural, renovándose como medio digital interactivo abriéndose a una posible cuarta edad, pues según el informe de 2016 "ha conseguido superar los 5,8 millones de subscriptores de televisión de pago, lo que supone un récord histórico. Este éxito se basa en gran medida en la introducción de nuevas funcionalidades, como la posibilidad de descargar contenido en

los dispositivos para poder visionarlo sin conexión a la red (Informe 2016:17). Datos que confirman la cobertura universal del televisor como medio dominante.

4. REVISIÓN DE HIPÓTESIS 2: CONVERGENCIA DE LA TELEVISIÓN CON LAS REDES

El renovado televisor convive con otros medios que pueden desplazarle o sustituirle como medio dominante de difusión de industria cultural. Las estadísticas del INE y el EGM señalan el progreso constante de nuevos medios en el ajuar doméstico para el acceso a la red. Nos interesa apreciar si la convivencia del televisor con esa progresión incide en los registros de audiencia de la programación. Adoptamos como condición de cumplimiento de la hipótesis que se advierta una baja significativa en las tendencias de la audiencia y que la baja se manifieste en la reducción del parque doméstico de televisores. A estos efectos recurrimos a los informes de Kantar Media, reelaborados para nuestro uso por el Instituto Barlovento Comunicación:





Evolución de la audiencia anual, minutos día individuo 2001/2016 y media del periodo.

Elaboración sobre datos de Nelson Sofres, Kantar Media y Barlovento.

Lo más significativo es que el aumento se interrumpe en febrero de 2013, mes en que se produce el máximo histórico hasta la fecha, aunque el conjunto anual de 2013 queda por debajo del de 2012 por el descenso relativo de mes a mes a partir de junio. El promedio de atención diaria de 2016 de 233' queda siete minutos por encima del de los últimos 15 años de 225 minutos/día, y de 220 del promedio desde 1994 fecha del primer anuncio del fin de la televisión. Para interpretar un cambio de tendencia, la audiencia anual debería quedar por debajo del promedio desde los años setenta en que la "cultura de masas" se consideraba imperante, muy por debajo del promedio representado por la línea del gráfico superior que solo recoge desde 1992.

Febrero de 2013 se puede fijar como el mes en que se produce un punto de inflexión. Coincide con el señalado en la Hipótesis 1 sobre el primer descenso significativo a partir de 2012 en treinta años en la cobertura del parque de televisores. No implica que se haya producido un cambio de tendencia en el apego a la televisión como medio distinguido de la cultura de masas. Resulta

por lo menos curioso que desde 1995, en que por vez primera se pronostica el fin de la televisión por Negroponte, el consumo de minutos por día en España aumentara salvo leves oscilaciones año tras año hasta llegar el máximo histórico de una media anual de más de 247' en mayo de 2013 (si se contabilizan años por cuatrimestres móviles en lugar de por años naturales). Esta evolución progresiva de la audiencia durante más de tres decenio no resulta compatible con la hipótesis del fin del televisor como instrumento difusor de una cultura de masas. Más bien, confirma la fortaleza advertida en la hipótesis 1. Pero esta resistencia convive con la aceleración del acceso doméstico a internet a través de medios digitales.

El mantenimiento de la hipótesis 1 se soporta en los target de mayores de edad de 45 años y muy especialmente a partir de la edad de jubilación que en España es de 65 años. Pero a partir de 2012 hay un descenso progresivo de la audiencia infantil y de la audiencia joven. Aunque pueden ser muchos los factores que incidan en este cambio, como la concentración de canales infantiles es interesante apreciar que el punto de inflexión, como los anteriormente puntualizados, también se produce a partir del año 2013. Esta coincidencia merecería un comentario aparte. Las interpretaciones pueden ser varias. La incidencia de la crisis económica en la adquisición de televisores, por ejemplo. O el comienzo de un proceso de sustitución del televisor por otros medios para acceder a las mismas funciones, lo que avalaría esta segunda hipótesis. El efecto producido por la reducción de canales, principalmente los destinados a audiencia infantil, es posterior y no afecta a otros target de edad.

5. REVISIÓN DE HIPÓTESIS 3: EL FIN DE LA TELEVISIÓN

Nuevas prácticas de intercambio personal de información, producción y transferencia de bienes a través de las redes condicionan la oferta y demanda comerciales, a veces refuerzan la participación política y desplazan o concurren con la industria cultural de entretenimiento masivo. Al contrastar con fuentes estadísticas la hipótesis 2 hallamos indicios de que pueda haberse iniciado una sustitución de la

producción audiovisual para la televisión como medio dominante. Para que sea congruente con los datos, la puede valer de momento como conjetura sobre las alteraciones producidas en el consumo por la "audiencia productiva".

La condición que hemos precisado para contrastar la hipótesis 3 es que los nuevos medios no se limiten a reemplazar al televisor en su función. Si, como algunos aventuran, la tecnología en red inicia un cambio cultural, para probarlo habría que fijar dónde se muestra la capacidad de alteración cultural de las prácticas sociales emergentes. No sabemos con claridad qué otras cosas cambian cuando hay una innovación funcional del modelo comunicativo. Si no es posible que la tecnología de la comunicación cambie para que todo siga igual, sí lo es que el cambio de las relaciones entre emisores y destinatarios encaucen el modelo de modo que el consumo de industria cultural siga igual. Otra cosa sería que la sociedad de mercado fuera restrictiva, justamente cuando el consumidor se convierte en emprendedor cultural y cuando, mediante el emprendimiento, consigue condicionar la gestión política, comercial y ganar formas de empoderamiento facilitadas por la horizontalidad de las relaciones: "el capitalismo nos ayudó a ver el valor de las redes descentralizadas a través de las señales de precios que realizan los mercados. La siguiente fase es que el capitalismo aplique esas lecciones a las arquitecturas sociales de sus propias corporaciones" (Johnson. 2013)

Ajustándose a estas condiciones, la hipótesis del fin de la televisión puede también ser compatible con la de la permanencia de la industria cultural. Las nuevas prácticas sociales introducidas por el nuevo modelo tecnológico pueden ser indistintamente utilizadas para unos y otros fines culturales y por unos y otros agentes, los que pugnan por sobresalir o los que buscan adaptarse a las novedades para mantenerse. El equilibrio de los flujos comunicativos no predetermina las consecuencias culturales resultantes de este mayor potencial de condicionamiento, gestión y participación de consumidores y ciudadanos. Ni siquiera se puede afirmar que, si los indicios de que puede iniciarse la sustitución del televisor se confirman como tendencia, la industria cultural de entretenimiento masivo resulte perjudicada en lugar de favorecida. De hecho, se advierten cambios en la penetración de los medios. El progresivo aumento de internet apenas interfiere en el parque de televisores:

Esto concuerda con que no haya desplazamientos de actividades que reflejen un cambio de tendencia en el consumo de industria cultural sobre uso de redes entre los años 2014 y 2016. En este año aumenta el uso "social" de las redes (chatear/enviar mensajes) pasando al 79% debido principalmente a WhatsApp, Telegram y Line, incluidas en el estudio de 2016, y desciende "ver qué hacen mis contactos" a un 48%, tal vez porque "chatear" por WhatsApp no se diferencie específicamente de "ver qué hacen mis contactos". Ver Videos y oír música continúa como una actividad destacada, 57% debido a la fuerza de YouTube y Spotify. Pierde significativamente peso "comentar la actualidad" o "hacer nuevos amigos".

Los estudios de penetración y usos están orientados para obtener información genérica, son demasiado amplios para asignar una interpretación específica. Lo relevante para las hipótesis planteadas es la tendencia que se va describiendo de las funciones de utilidad que los usuarios van asignando a las redes: una generalizada atención a relaciones sociales de tipo personal, entretenimiento compartido o individual y propensión al consumo a través del comentario de marcas.



⁶²Porcentaje multirespuesta de actividades realizadas bastante o frecuentemente en redes sociales en barra inferior y 2014 barra superior 2016. Elaboración propia.

CONCLUSIONES

Las hipótesis 1 y 2 no son disyuntivas, son concurrentes y validadas por las estadísticas genéricas de alcance global disponibles. Para ser congruente con esos datos la hipótesis 3 solo puede mantenerse en un status de conjetura prospectiva. Hoy por hoy, el fin del televisor está lejos de ser compatible con la actual consistencia de una industria cultural basada en el consumo de entretenimiento masivo. Se pueden conjeturar la dialéctica evolutiva que explique la coexistencia de condiciones antitéticas cuya comprobación requeriría un pormenor que no puede ser abordado como hipótesis de conjunto. Requiere estudios sobre usos específicos que sean compatibles con las dos primeras hipótesis las cuales sí abarcan al conjunto. Esa iniciativa ha de precisar los componentes significativos de un cambio que sea consistente con la actual cobertura televisiva, con el aumento de las audiencias hasta febrero de 2013, con la fortaleza de los usos para fines lúdicos, recreativos y ociosos de las redes, con la probada convergencia entre redes y televisión especialmente manifestada en la que se ha llamado "televisión social", fenómeno en el que no podemos detenernos en este texto. Congruente con las variaciones publicitarias de la industria de entretenimiento y de cómo se desentienden o se acoplan las redes a esa variación. Deltell (2013: 36) ya ha mostrado, a este respecto, que la estrategia de marketing de una cadena genera twits. Que esta relación es fluida queda explícita en los informes anuales sobre redes.

La hipótesis 3 es, pues, un futurible que depende de si la inflexión de marzo de 2013 se consolida como un cambio de tendencia cuyo alcance tendrá que corroborarse gradualmente a través de estudios específicos sobre cómo ejercen las redes de agentes de cambio cultural. Enumeramos propuestas para contrastarlas a partir de la inflexión de marzo de 2013:

- * Si nuevas prácticas en las redes actúan como fugas de audiencia televisivas.
- * Si la producción cultural de usuarios de redes implica una disminución significativa de la industria audiovisual de entretenimiento.
- * Si la tipología del seguimiento de líderes a través de las redes es independiente de la promoción de industria cultural.
- * Si la simbiosis de información y entretenimiento es un producto del consumismo cultural o una desviación provisional (Núñez Ladevéze, 2017).

⁶² Fuente: IAB, IV y VI *Estudio anual de redes sociales*, enero 2013/2014.

- * Si el auge de la democracia sentimental y del populismo acoplan o no las redes al consumismo de la audiencia.
- * Si las redes se acoplan a programas de televisión más de lo que los rehúyen, son o no cauces de marketing publicitario y fomentan o no el consumo de entretenimiento.
- * Si las motivaciones del uso de las redes reflejan actitudes orientadas al desentendimiento de la agenda y de los temas de la industria del entretenimiento.
- * Si la suscripción de marcas está relacionado con los actores patrocinados en las redes por la industria de consumo.
- * Si en las actividades realizadas en redes sociales se observan tendencias cuantitativamente significativas de ruptura cultural.
- * Si las redes sirven de cauce de atención, indiferencia o rechazo a la publicidad y a qué otras incitaciones se atiende a través de su mediación...

Hipótesis específicas que no pretenden aportar datos para probar una tesis genérica, sino para refutar, comprobar o rectificar una tendencia dentro de un plan de investigación.

Si fijamos la atención a partir de 2013, año de inflexión en el parque de televisores y de un conato de desafección de las audiencias menores de 45 años, observamos que el progreso de internet apenas incide en la televisión y la radio. Coincide con el declive de los medios informativos impresos. Podría interpretarse que la sociedad digital se caracteriza por un cambio de soporte, no por el fin de la lectura, sino de la información en papel (Burke y Briggs, 2002, 141 y ss). Los medios impresos pasan paulatinamente de ser un objeto material a un texto virtual en una pantalla. Gana la pantalla y se renueva el sistema de mercado en todos sus aspectos. No afecta a la industria cultural audiovisual, que nació vinculada a la pantalla. El panorama de la producción audiovisual confirma esa tendencia.

Todavía en 1998 Thompson escribía que “cuando los individuos utilizan los medios de comunicación, se introducen en formas de interacción que difieren en ciertos aspectos del tipo de interacción cara a cara que caracteriza la mayoría de los encuentros de la vida cotidiana... De manera fundamental, el uso de los medios de comunicación transforma la organización espacial y temporal de la vida social, creando nuevas formas de acción y de interacción. Y nuevos modos de ejercer el poder, disociados del hecho de compartir un lugar común” (1998:17). Con las redes ocurre algo que no entraba en estas previsiones: al fundirse la diferencia entre relación mediada y relación personal, la capacidad que atribuye Thompson al medio puede ahora realizarse cara a cara. En la

red es simultáneamente mediada y personal. Los "encuentros de la vida cotidiana", pueden ser a distancia sin dejar de ser cotidianos y simultáneos.

Las innovaciones tecnológicas modifican las relaciones de los agentes del sistema comunicativo. Al aumentar la interacción se amplían las posibilidades del ciudadano, que es el que es, no la abstracción que lo presenta como sujeto deliberativo (Fuente Cobo *et al.*). También en su faceta de consumidor, que ahora puede intervenir en el mercado como productor. Pero no hay síntomas de que debiliten las tendencias de consumo masivo, o que las variaciones del tejido productivo menoscaben la industria cultural. La tecnología de la comunicación reproduce la propensión al ocio como un ajuste entre oferta y demanda. A través de la red, las preferencias selectivas de usuarios interactivos siguen la misma orientación que distinguió a las tendencias culturales de la sociedad predecesora. La inclinación al entretenimiento es la constante en las redes, la misma que predominaba con los "oyentes" de la radio y con las "audiencias" del televisor. La divergencia de medios converge en la masificación de gustos. Se confirma el diagnóstico que a principios de siglo llevó a advertir que "en esta coyuntura, el capitalismo industrial está culminando su transición hacia un capitalismo cultural" (Rifkin, 2000, 91).

Bibliografía:

Adorno, T & Horkheimer, M. (1998, 3ª ed.) *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.

Berrocal, S. & Cebrián, E. (2009) «El "infoentretenimiento" político televisivo: un análisis de las primeras intervenciones de Zapatero y Rajoy en "Tengo una pregunta para usted"»

Textual & Visual Media: revista de la Sociedad Española de Periodística, 2.

Burke, P. y Briggs, A. (2002) *De Gutenberg a Internet: historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.

Callejo Gallego, J. (1995) *La audiencia aviva: el consumo televisivo. Discursos y estrategias*. Madrid: CIS.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

(2012). *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid: Alianza.

Deltell, L. Claes, F. y Osteso, J. M. (2013). "Audiencias televisivas y líderes de opinión en twitter. Caso de estudio: El Barco". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 19, 1: 347-364.

Eco, U. (1986) *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen

Estudio Anual de Redes Sociales (2016). <http://bit.ly/2oXg0Yw>

--- (2015). <http://bit.ly/2o4I9YL>

--- (2014). <http://bit.ly/2p7tzBF>

Gilder, G. (1994) *Life After Television*. New York: Norton, W. W. & Company, Inc.

Fuente Cobo, C., Martínez-Otero, J. y Prados-Flores, R. (2014). "Las audiencias activas en la regulación de los medios: la dialéctica consumidor ciudadano en España y México". *Comunicar*, 43: 91-99.

Fundación Telefónica (2016). *La Sociedad de la información*. <http://bit.ly/2p4YQYX>

--- (2015) <http://bit.ly/2oy1YcE>

--- (2014) <http://bit.ly/2pmz4MR>

--- (2013) <http://bit.ly/2oKjXyQ>

INE (2015) *Encuesta de Equipamiento y uso de las tecnologías de la información en los hogares españoles*. Recuperado de <https://goo.gl/LPptJ7>

--- (2016): *Encuesta de Equipamiento y uso de las tecnologías de la información en los hogares españoles*. Recuperado de: <https://goo.gl/jPYsei>

--- (2013 y 2012). Recuperados de <https://goo.gl/BWMBTQ>

Johnson, Steven (2013) *Futuro perfecto. Sobre el progreso en la era de las redes*. Madrid: Turner Noema.

Jenkins, Henry (2008) *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

- Lazarsfeld, P, Berelson, B. & Gaudet, H. (1944) *The people's choice*. Nueva York: Columbia Univ. Press.
- Lazarsfeld, P & Merton, R. K (1977). "Comunicación de masas, gustos populares y acción social organizada". En Moragas (Ed.), *Sociología de la comunicación de masas*. Barcelona: G Gili. 137-157).
- Missika, J. L. (2006) *La fin de la télévision*. Paris: Éd. Le Seuil.
- Negroponte, N. (1995) *El mundo digital*: Gedisa
- Nielsen (2012) *Informe sobre el estado de los social media*. Recuperado <https://goo.gl/0xyP28>
- Núñez Ladevéze, L. (2012). "Sobre la ambivalencia del medio de comunicación". En McCombs, M. y Martín Algarra, M. (Eds.) *Communication and social life*. Pamplona: Eunsa.
- Núñez Ladevéze, L. & Irisarri, J. A. (2015). "Industria cultural y redes sociales: continuidades del cambio en España". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 21, vol 1: 471-490.
- Núñez Ladevéze, L. Irisarri, J. A. & Núñez Canal, M. (2015). "Reconocimiento de auctoritas y participación democrática en las redes". *Textual & Visual Media*, 8: 107/127.
- Núñez Ladevéze, L., (2017): "Audiencias y opinión de la mayoría sobre la apariencia del Príncipe en la sociedad digital", en Berrocal, Salomé *Politainment, la política espectáculo en los medios de comunicación*. Valencia: Tirant lo Blanch. ISBN: 978-84-16786-20-6.
- Pérez de Silva, J. (2000) *La televisión ha muerto*. Barcelona: Gedisa.
- Tascón, M. y Quintana, Y. (2012). *Ciberactivismo. Las nuevas revoluciones de las multitudes conectadas*. Madrid: Catarata.
- Scolari, C. (2008) "This Is The End. Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 13, Anuario del Departamento de Comunicación. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- Scolari, C& Carlón, M. (Eds) (2009) *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.
- Shirky, C. (2008) *Here comes Everybody: The Power of Organizing Without Organization*. USA: Penguin Press HC.
- Sola Pool, I (1977) *The social Impact of the Telephone*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- (Ed.) (1983) *Technologies of Freedom: On Free Speech in an Electronic Age*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Thompson, J. B. (1998). *Los medios y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

CRÉDITOS:

Proyecto coordinado CONVERED: CSO2016-74980-C2-1-R, "De la cultura de masas a las redes sociales: convergencia de medios en la sociedad digital". Sub proyecto coordinador

CONAUD: "Convergencia de medios y cambio cultural: audiencias televisivas y uso de redes en el medio urbano".

Programa de actividades sobre vulnerabilidad digital (*PROVULDIG*) CAM H2015/HUM-3434_20160405

A dialogic essay on the construction of the shepherd traditional symbol: from Sumer to Rome

Nelson Henrique da Silva Ferreira⁶³

Universitat de Barcelona / Universidade de Coimbra

Abstract

Ancient economies were highly depended of herding, and that had an intrinsic influence on the cultural matrix of Mediterranean and Mesopotamian regions, regulating daily activities and generating abstract thinking dependent of concepts based on the surrounding agricultural cosmos. The natural world is expressed in the abstract thought and that can be seen in linguistic creativity and in the signs of meaning identifiable in literature. Herding is a prehistoric activity that can give some clues on prosopography of the 'silent people' through symbolic language. By considering the universal symbol of the shepherd, the aim of this paper is to identify the prejudgments constructed and maintained within tradition, independently of linguistic or literary contexts. At same time, this paper proposes that the use of semiotics can help better understanding similar cultural mechanisms in unrelated cultures. In order to help debating how the allegorical images used a symbology that come from empirical experience and common sense of the ancient rustic man, signs of meaning would be used to identify possible traces of ancient traditional linguistic thought in Sumerian and Roman cultures, which cultural matrix were formed by interaction within the natural world and go back to pre-historical times.

Keywords: Shepherd culture, Sumer, Rome, Mediterranean Culture, Mesopotamian Culture

⁶³ The research for this paper was made supported by the fellowship SFRH/BD/93806/2013, granted by FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia.

1. Natural world as source for abstract language

The oldest account on writing's invention is, as far as modern scholarship can reach, that of the Sumerian text *Enmerkar and the Lord of Aratta*.⁶⁴ Even if one considers to be a coincidence that the oldest known written culture has the oldest mythical story about it, southern Mesopotamian culture and its literary (or administrative) writings are intrinsically related; and the cuneiform writings are the main sources for understanding who were the Sumerians and how they lived and thought. Although the remaining texts have not such an administrative character, the same could be said regarding Roman people. Ancient writings are still the greatest window to prosopography of ancient peoples, even when literary *topoi* bring some artificiality to realities that one can see no more. Latin literature is rich in examples of such artificial literary constructions based on preconceptions that come from an empirical reality.

Language provides valuable social data for inquiring about the mechanics of linguistic creativity based on traditional thought, regarding the crystallized information materialized in literature. A culture disappears as an organic being when its language, spoken by native speakers, falls into oblivion. In that sense, an ancient culture known for its dead language cannot be heard as a 'thinking community'. In order to reach the minds of people who used to share a common matrix it is necessary to look over the material reality that served as cultural ground for expressive manifestations, as for example, herding activity and its visual landscape.

Plastic arts are always doubtful as sources, when one aims to get in touch with popular thought, for that kind of expression follows precise codes that normally confine the potentialities of expression and tend to generate a precise representation of a scene or an idea that tend to be highly decontextualized; therefore it's hard to be completely decoded. Plastic art hardly manifests the 'thought construction' and the multiplicity of signs of meaning that compose it.⁶⁵ This statement is made, considering that Mesopotamian plastic art is not well known yet, due to the scarcity of physical remains. However, one can call on other manifestations, such as literature.

Resuming, art manifests a general social view. (Guevara 2008, p.215) For that reason, Sumerian literature is the main source 'to hear the Sumerian interior voices', i. e. their cultural thought, even when there is the case that a given text is a translation from Akkadian language. Speech is a fundamental part of what allows us to live a collective experience. As mechanism of expression, the literary art carries the analogical tools of converting information into a precise meaning and at the same time gives ground to the expansion of symbolic language. In that sense, Guevara (2008, p.62) has a statement that points out my main argument regarding the literary expression of cultural reasoning, albeit he is speaking about the religious universe and its expressive manifestations: "Analogical reasoning entailed a sort of 'existential parallelism,' which

⁶⁴ Schmandt-Besserat 1996; ETCSL c.1.8.2.3.

⁶⁵ For the semiotic perspective on 'signs of meaning' vide Hoffmeyer 1993.

permeated all aspects of life including visual and poetic expression and permitted the development of notions of art as sacred, as repository of great powers, and as "divine need." and: "Art in Mesopotamia was anchored in analogical modes of thought and was pursued in conjunction with the agrarian priorities of the society: agriculture, animal husbandry, the construction of cities, conquest, monarchical government, and religion, for example" (Guevara 2008, p.61) Because of the great distance between Sumerian and Roman cultures and geographies, there's no possible comparison between the two cultures. However, a dialogic exercise interconnecting the expressive manifestations of those literary cultures is possible, for the statement of Guevara is valid for roman artistic manifestation too. The reason is that some abstract linguistic codes shared by the two cultures are independent of a context. The universal symbol of the shepherd is an example of such transversal codes.

2. The shepherd as a source of traditional meaning

This study intends to analyse the shepherd's activity⁶⁶ as an element inside of the farming world and not so much as a literary figure disconnected from the agricultural universe, like the 'shepherd character' seems sometimes to be presented in literary language – the lonely man who drives his flocks and extracts profit from it. In that sense, one must point out the general aspects of the empirical activity were not that different in southern Mesopotamia or in Italic Peninsula. The landscape may had differences, but the objective of the activity did not. The object of this work is the herding activity whose practicalities are converted into signs with semantic value. For example, the fact that the shepherd leads the cattle, which main objective is to generate goods, constitutes a sign of meaning.⁶⁷

51. i₃-ge₄-en mu-lu ša₃-ab-ĝa₂-kam mu-lu ša₃-ab-ĝa₂-kam

(...)

56. sipa e-ze₂-n[i] siki su₃-su₃-ga-am₃⁶⁸

"51. Really, That one is the man of my own chest! That one is the man of my own chest!

(...)

56. A shepherd whose sheep are full of wool." (cf. trans. Sefati 1998, p.125)⁶⁹

Concerning the symbology of the shepherd, Westenholz (2004) says that "The shepherd is one of the most important archetypal symbols and metaphors that our

⁶⁶ About pastoralism in the construct of Ancient Mesopotamian society identity and history vide also Porter 2012.

⁶⁷ Vide Eco's (1991, pp. 29-43) definition of signs and Aguiar e Silva (2002, pp. 76-79).

⁶⁸ DI A. Comp.t.: Sefati 1998, pp.120-7; ETCSL c.4.08.01.

⁶⁹ Cf. Cohen 1988, ll. 10-18 + ll. 33-38, p. 193-194.

ancient fore-bears bequeathed to future generations of humanity. Encoded in the symbolism of the shepherd is an elaborate metaphysical schema of the way in which relationships, society, politics, ethics and global consciousness are to be envisioned. If a mythic image, metaphor or symbol is to be properly understood, we must be aware of the message that it is conveying.”

Despite agreeing with Westenholz’s perspective, the shepherd symbol analysed in this essay does not come from a complex construction from cultural concepts, as that referred by Westenholz; rather, our herder is a symbol compounded by a group of signs of meaning based on common sense. I defend that the traditional meaning of the shepherd symbol is in the visual description of his activity and the signs of meaning generated by community’s observation of its practice. The base root of the symbol is a literal visual representation of the activity. Consequently the immaterial cultural context is secondary for the conception of a symbol composed by signs of meaning cristalized by tradition. Natural world and culture act on the conceptualization of a complex symbol, that is to say, a symbol artificially constructed from a selection of signs that come from a natural image, but that are conjugated by a cultural perspective on the world. In that sense, once natural image and cultural prejudgment are mixed, a semantic representation that do not correspond to the symbolic meaning is formed, for the traditional thought is based on simplistic representations of a crystalized image and not an interpretation.

The most immediate image of meaning originated from shepherd’s activity is that described by Westenholz (2004, p. 283): “The shepherd must lead his flock along the proper paths so that they do not fall prey to accident or predators. The shepherd walks ahead of his flock. He thus furnishes guidance and discipline.” In fact, the image of the shepherd conducting his herds spontaneously gives meaning to its physical representation. That is to say, the act of conducting the herds is a sign of meaning commonly used in the symbolic expression, concerning the construction of the complex symbol; but it is just one sign and is not a complete description of the traditional image in its plenitude; the image ‘per se’ is just the representation of a compounding of signs. (vide infra diagram 1)

In that sense, I do not strictly follow Westenholz (2004) when he says “Let us now look at the nuances of the Mesopotamian version of this metaphor, which is so deceptively familiar to us that we fail to examine its implications. Not only are we confident that we understand this metaphor, but we are also certain that this figurative language was considered traditional in ancient Mesopotamia, where the king was regarded as herdsman of his subjects.” I argue that the symbol is only deceptive if one trusts on the stereotypes that come from literary sources of occidental culture and if one ignores what really is to be a shepherd, which practicalities are implied in the herder craft; and also if one knows not how the shepherd activity is framed in the landscape and the signs of meaning that may be generated from such an image. An ancient Sumerian or Roman rustic would be familiar with the activity and with all practicalities implied in it and would not have a long literary tradition with an engraved symbol to sustain the imaged knowledge on herding. What I intend to point out is that the

symbology of the shepherd is previous to the metaphor; it comes from observation and empirical knowledge, even when the metaphor is an ancient one, like the reference to kings as shepherds.⁷⁰

Regarding agricultural cosmos, one understand the meaning of the herder's symbol by considering the conjunction of signs generated from the image of the shepherd's activity; and following such conjugation, one would be able to clearly read the symbol.



If there is ambiguity in a metaphor based on the shepherd's symbol, it depends on the choice of the signs and not of the nature of the activity. For example, in the composition 'Death of Ur-Namma' (Hymn A, Flückiger-Hawker 1999), where the word 'shepherd' (sipad) seems to be used as a royal tittle, the fall of the leader that is called 'sipad' is represented:

7. [sipad zid] ur-^d[namma] [ba¹-ra-ab-e₃] sipad zid ba-ra-ab-e₃

7. It made the trustworthy shepherd, Ur-^lNamma¹, pass away; it made the trustworthy shepherd pass away.

One knows the sign of meaning for 'the leader of the herd' by common sense and a Sumerian peasant would know it also. After all, isn't Ur-Namma⁷¹ the leader of the people? One may suppose the analogy between the title 'sipad' and the activity of the herder, because the visual sign of the shepherd's image that matches with the idea of a king is that of a man conducting and leading the cattle. Albeit the traditional symbol is prehistoric, it is a quite curious fact that early names don't reflect that much the

⁷⁰ Westenholz (2004) commented some of the older Sumerian written examples known. For a study on 'sipad' as a title and textual references to it vide Westenholz (2004).

⁷¹ About the founder of the third dynasty of Ur (ca. 2100-2000 BC), Ur-Namma (reigned 2111-2094 BC), vide Flückiger-Hawker 1999.

shepherd's ('sipad') image, considering Westenholz (2004) research on onomastic based on 'sipad'.⁷² However, that may be a matter of lack of data and not so much a proof of 'sipad' absence on ancient titles and names and therefore, certain ignorance on the shepherd symbol of Sumerian speakers, considering Sumerian politics and propaganda.

Foxvog (2011, pp.59-98) refers the 'lugal' (king) name ('lugal-sipa') from which one could infer the existence of a direct reference to the potential of the Shepherd traditional abstract image and the use of the sign of the man who leads and rules, in order to create meaning and then convert it into a title. However, literature gives not an unquestionable proof on the antiquity of the traditional symbol and its cultural influence, regarding the value of the activity; one can only suppose it was always there. The symbol precedes literature, it comes from common sense and people use it metaphorically or allegorically without even thinking about it. References like that can be found in various texts, such as a 'Letter from Puzur-Šulgi' (comp.t.: ETCSL 3.1.19, ll. 7-14), where Enlil is shown as the shepherd of the Sumerians, so, their ruler and protector⁷³:

7. ^den-lil₂ lugal-ĝu₁₀ nam-sipad kalam-ma KA-KA-ni ba-an-SUM

7. Enlil, my lord, has the shepherdship of the land (...)

Resuming, the expression Shepherdship or Shepherd-craft (nam-sipad) is explained by the image it evokes. Of course, one has to consider the possibility that the reason may be in the literary tradition. Nonetheless, the literary tradition may just be a consequence of a spontaneous metaphor.

Other compounding sign of meaning from shepherd's frame, the sign for 'vigilance' (or custody), is perfectly described and often repeated in the Sumerian literature:

7. umun ^dMu-ul-lil₂-la₂ ga nu-du₉-du₉ ^{du}g_z sakir-ra i-bi₂-in-de₂

8. umun-ka-nag-ga₂ su₈-ba u₃-nu-ku en-nu-un-ga₂ bi₂-in-tuš⁷⁴

7. lord Enlil pours into the chum the milk which has not been churned.

8. The lord kanagga[?] places a guardian, a shepherd who never sleeps.

⁷² For a more extended debate about the reference to herding in personal names vide also Westenholz 2004. Cf. the title of Naram-Suen in l. 40, 'the curse of Agade', ETCSL c.2.1.5.

⁷³ cf. 'Elum Didara, The Honored One Who Wanders About' (Cohen 1988, p.175), ll.4-10.

⁷⁴ lamentation published by Cohen (1988) 'Ame Amasana: The Bull in His Fold'. Comp.t: Cohen 1998, ll.6-8, p.153-4.

“The shepherd who never sleeps” (su₈-ba u₃-nu-ku) is a perfect guardian and the value is not necessarily on the capacity of defending something, but on the fact that he guards (en-nu-un-ga₂). This is one of the fundamental signs of the symbol of the shepherd. When he fails in his functions the consequence is danger for the flocks. That is also shown in the text ‘Enemani Ilu Ilu - His Word Is a Wail, a Wail!’, where it is presented a scenario of destruction associated with the fall of the shepherd⁷⁵:

25. lul-la-bi-še a-a-mu lul-la-bi-še₃ x [x] x al-nu₂

26. kur-gal a-a ^dMu-ul-lil₂ lul

27. sipa-[sag-gi₆]-ga lul-

25. Deceptively, my father deceptively x [x] x lies down.

26. The great mountain, the father Enlil, deceptively (lies down).

27. The shepherd [of the black-headed] deceptively (lies down).

(...)

30. u₃-lul-la ku-ku lul-

31. umun šu-maḥ me-ri-maḥ lul-

32. gu₄ tur₃-ba ti-la lul-

33. e-ze₂⁷⁶ amaš-ba ti-la lul-

30. (He who sleeps) a false sleep deceptively lies down. (cf. ll 40-41)

31. The lord of the great hand, of the great foot, deceptively (lies down).

32. The ox living in its cattle pen deceptively (lies down).

33. The sheep living in its sheepfold deceptively (lies down).

Of course, here the cause of destruction (ll. 10-17) is not exactly the shepherd; his absence is at same time the absence of power that could have avoided evil; it may also be a reference to the evil that destroyed the shepherd and his flock.

The context is the agricultural world,⁷⁷ which includes the shepherd cosmos, i. e. the animals and their cattle pens. The frame shows the lost of the cattle, not only the sheep, but the oxen too (gur₄), the animal of the ploughman. This image suggests a scenario of desolation understandable like that, because the goods generated by the shepherd’s and the ploughman’s labour are no more. From this, one can infer starvation and all kind of hardships. Indeed, the shepherd is a crucial element for the harmony and

⁷⁵ Comp.t.: ll. 25-33, Cohen 1988, pp.186-207.

⁷⁶ Emensal for ‘udu’.

⁷⁷ In both Sumerian literature and in the Latin texts *res Rusticae* (Varro), *Georgica*, *Ecoglae* (Virgil) and *De re Rustica* (Columella).

balance of the human society. For that reason he is expected to always be eye opened in order to protect his flock.

Regarding the idea of the leader and the protector, it's quite expectable to find anthropomorphic gods qualified by the symbology of the farming world. Enlil is one of the most relevant gods of the Sumerian Pantheon,⁷⁸ which may justify the association with the image of the shepherd, for he goes ahead of the others; such association appears in the text 'Elum Didara - The Honored One Who Wanders About':

93. za-e umun-bi bi₂-men₃ de₃-ra-ab-be₂ a-ra-zu de₃-ra-ab-be₂

94. za-e sipa-bi bi₂-men₃ de₃-ra-ab-be₂ a-ra-zu ⁷⁹

93. Indeed, you are its lord! may each (gods) say a pray to you, may each (gods) say (a pray) to you

94. Indeed, you are its shepherd! may each (gods) say a pray to you!

Dumuzi represents the shepherd symbol par excellence in Sumerian literature.⁸⁰ The god brings prosperity through the abundance of his cattle, therefore he is a provider:

47. saĝ gig₂ dur₂-ru-na-bi nam-sipad-bi ħe₂-ak-e

(...)

49. sipad zid-gin₇ amaš ħe₂-em-mi-lu-lu

47. May he practice the shepherdship craft with the black-headed inhabitants⁸¹

49. May he like a loyal shepherd make many sheepfolds, (...) ⁸²

2.1. The shepherd's ground: the landscape of pasture lands

A text containing what seems to be a *disputatio* between the gods Dumuzi and Enkimdu, named 'The shepherd and farmer' (SF) by Sefati (1998, pp. 324-343), shows the natural space of the god shepherd and gives a frame for the 'shepherd's image'. This site is composed by the plain (edin) and by the riverbank.⁸³

⁷⁸ Adam Stone, 'Enlil/Ellil (god)', Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses, Oracc and the UK Higher Education Academy, 2016 [<http://oracc.museum.upenn.edu/amgg/listofdeities/enlil/>].

⁷⁹ Comp.t.: Cohen 1998, ll. 93-94, pp. 152-174.

⁸⁰ About the literary figure of Dumuzi vide Alster 1972 and Sefati 1998.

⁸¹ Cf. [dMu-ul-li₂]l a-a-ka-nag-ga₂ me-na/ sipa-sag-gi₆-ga me-na (ll. a+110-a+111, Cohen 1988 trans., p.158) "Enlil, father of the nation, how long ... ?/ Shepherd of the black-headed, how long ... ?" (ll. a+110-a+111, Cohen 1988, p.168)

⁸² The sign for providing also belongs to image of associated farmer (cf. DI D1, ll.42-59).

⁸³ In fact, one could consider this to be the same frame presented on de lines 1-13 of the text Dumuzi's Dream (ETCSL c.1.4.3).

65. ul am₃-te ul am₃-te gaba peš₁₀-a ul am₃-te
66. peš₁₀-am₃ sipad-de₃ peš₁₀-am₃
67. sipad-de₃ peš₁₀-^lam₃^l udu na-an-ga-am₃-^lmi^l-[ni-in-lu-lu]
68. sipad peš₁₀-a udu lu-a-ra
69. ^{lu2}sipad-ra engar mu-na-ni-[in-te]
70. engar ^den-ki-im-du ^lmu^l-[na-ni-in-te]
71. ^ddumu-zid lugal eg₂ pa₅-re [...]
72. edin-a-na sipad-de₃ [edin]-a-na du₁₄ mu-^lun^l-[di-ni-ib-mu₂-mu₂] ⁸⁴
65. He was in joy, he was in joy, at the edge of the riverbank, he was in joy.
66. Is on the riverbank, the shepherd is on the riverbank,
67. Indeed the shepherd ^lwas^l pasturing too the sheep on the riverbank.
68. The shepherd pasturing the sheep on the bank;
69. The farmer [approached] the shepherd there,
70. The farmer Enkimdu [approached him].
71. Dumuzi the king of dyke and canal [...].
72. From his plain, the shepherd from his plain [provoked a quarrel with him]; (cf. ll. 73)

The presented landscape is the shepherd's domain, for there is water for herds and green grass for the cattle. The terrain next to a water canal is not good for farming, for seasonal changes in the water level make impossible to grow crops without the risk of losing them. However, that characteristic makes the marshes of the river perfect for pasturing, for there would always exist short fresh grass due to the characteristics of a fertile and moist soil. The space of the shepherd suggests a complementary role of herding and farming, for the two activities are extended in the landscape – once one is not practiced, the other activity occupies its place. In this sense, shepherdship is crucial for social health being by complementing farming as an economic activity.

Given the value of the shepherd for the community, the absence of the shepherd brings great consequences, which favours analogies with society itself, when the leader and provider is not fulfilling his role. For example, the text 'Ur-Namma A'⁸⁵ presents clearly the theme of a Destruction that is a consequence of a shepherd that is no more':⁸⁶

⁸⁴ Comp.t.: Sefati 1998, pp. 324-343; ETCLS c.4.08.33.

⁸⁵ Comp.t.: ETCSL c.2.4.1.1.

⁸⁶ Cf. 'Letter from Lugal-nesaĝe to a king radiant as the moon Version A' (from Nibru) ll.1-15, comp.t.: Ali 1964; ETCSLc.3.3.02. Vide supra.

5. [(X)] ¹niĝ₂¹-daĝal-ba iri ¹ba¹-an-gul uĝ₃-e ni₂ bi₂-in-te
6. ¹urim₅¹ki-ma ĥul-ĝal₂ im-ši-DU sipad zid ba-ra-ab-e₃
7. ¹sipad zid¹ur-d¹namma¹ ¹ba¹-ra-ab-e₃ sipad zid ba-ra-ab-e₃
5. [(X)] cities were ¹completely¹ ¹destroyed¹; the people were seized by fear.
6. Evil came to ¹Urim¹ and made the trustworthy shepherd withdraw.
7. It made Ur-¹Namma¹, the ¹trustworthy shepherd¹, withdraw; it made the trustworthy shepherd withdraw

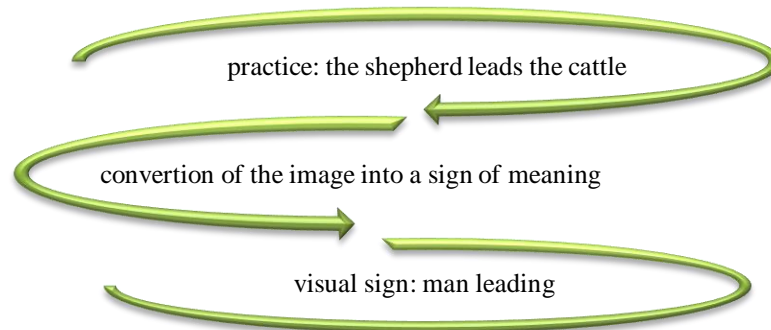
In order to introduce the fate of the city of Ur, first it is referred the death of the shepherd. With shepherd's death, the city is abandoned; the world is doomed for there is no one to guide and provide for the people. The absence of the shepherd means abandonment and emptiness, which recalls one of the traditional signs of meaning of the shepherd symbol: custody and protection. Those signs of meaning are identifiable through an analogy with what happens to the landscape of the herd if there is no shepherd. The language based on empirical images brings meaning to specific realities that cannot be seen, such as the destruction of the city of Ur, but that can be sensed through the semiotics of language based on tradition and common sense.

2.2. The *pastor*

As already pointed out, the literary symbol of the shepherd tends to be a selection of some of the signs of an image; the symbolic character is composed considering the signs selection and accordingly with the objectives of the text or with the myth which the symbol belongs to. The symbol in the text quoted supra is not exactly the traditional one; it is only a selective part of the original abstract image that serves as source of meaning to the metaphor of the city that lost the leader. The shepherd's literary character is often used as a metaphor that evokes a symbol that is also transversal and almost universal, but its complete semantic value is highly dependent of context. However, regarding empirical reality, the shepherd has always the same functions, regardless the cultural context or physical frame. In that sense, for signs of meaning referring to herding activity correspond to a factual reality.

Regarding roman lexicon technicalities on the shepherd's activity, *Pastor* usually means a slave or a free man who is employed to look after the animals of a landowner. There is a distinction between the practical reality in which a human of low social status is the *pastor* and the linguistic symbol that points the *pastor* as the one to be blindly followed and trusted. So, on debate is not the economic activity or social function 'per se' but the compounding elements of practicalities of activities that draw the defining

lines of the symbol, such as: a safeguard from external danger, a vigilant, a guide that leads to subsistence. (cf. supra diagram 1)



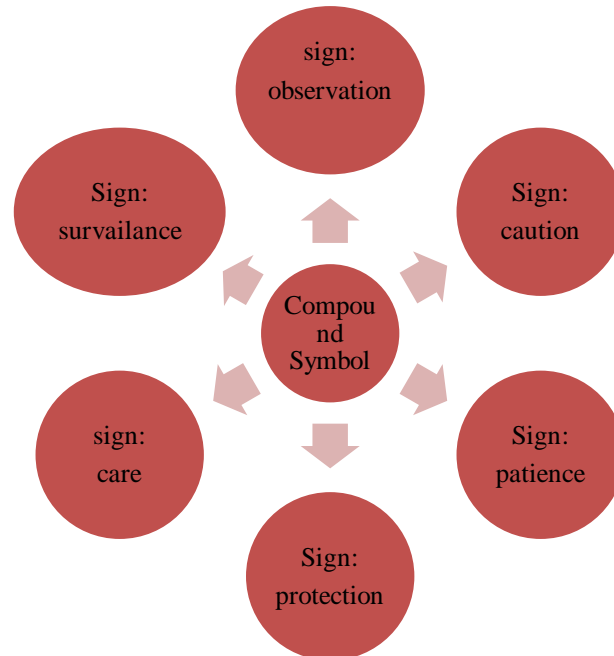
Those elements are coincident with the idea of a leader and not exactly with the subordinated worker that follows orders and must preserve the property of his chef or owner. One thing is the concrete economic activity, other is the semantics implied in its empirical practicalities.

One of the issues in identifying the traditional shepherd's symbol in the popular Latin culture and in understanding his image as a manifestation of a noble activity, is the fact that the craft is easily associated with slavery. And this is an issue when considering a social value based on tradition. It is hard to imagine that an activity highly connected with slavery could get a positive symbology. But, as defended above there is not an exact relation between the symbol of the shepherd and the professional activity; also, one must trust on the capacity of roman popular culture to differentiate social status and virtue from practical activities that generate signs of meaning. However, it is important to consider slavery when farming and herding are at stake, as a social theme, regarding the complex symbolic constructions and the factual practice of the activities and its social reception, for there are big differences between literature and factual reality.

As a short resume regarding shepherd activity in Roman context, one could say that the shepherd is a guardian and by his vigilance he provides sustenance and protection, complementing the agricultural landscape; while the farmer, other symbolic element of agricultural landscape, provides it by taking crops from earth; the shepherd takes it from the cattle:

Tum qui sequitur gregem circumspectus ac uigilans – idquod omnibus et omnium quadripedum custodibus praecipitur – magna clementia moderetur idemque propior quia silent et in agendis recipiendisque ouibus adclamatione ac baculo minetur nec umquam telum emittat in eas neque ab his longius recedat nec aut recubet aut considat. nam nisi procedit, stare debet, quoniam quidem custodis officium sublimem celsissimamque oculorum ueluti speculam desiderat, ut neque tardiores grauidas, dum cunctantur, neque agiles et fetas, dum procurrunt, separari a ceteris sinat, ne fur aut bestia hallucinantem pastorem decipiat. (Columella, De re rustica 7.3.26)

“Then, he who follows the flock should be cautious and vigilant – something that should be practiced by all guardians of every kind of four-footed animal – and should practice moderation with great calm, and also keep close (to them) because they are silent, and when driving them out or conducting them back home, he should threaten them by shouting or with his staff but never cast any missile at them, nor should he stand back too far from them nor should he lie or sit down; for unless he is advancing he should stand upright, because the duty of a guardian needs a lofty and commanding elevation from which the eyes can see, so that he may prevent the slower, pregnant ewes, through delaying, and those which are active and have already borne their young, through hurrying forward, from becoming separated from the rest, so no thief or wild beast deceives the shepherd while he is distracted.” In this description Columella presents an image upon which the symbol of the shepherd is universally constructed:



The signs of caution and care are crucial signs for the traditional symbolic construction, at least, if one considers that the Latin instructions on farming may reflect good practices for better efficiency:

atque ubi crepusculum incesserit, neminem post se relinquat, sed omnes subsequatur more optimi pastoris, qui e grege nullam pecudem patitur in agro relinqui. tum uero, cum tectum subierit, idem faciat, quod ille diligens opilio, nec in domicilio suo statim delitiscat, sed agat cuiusque maximam curam. (de re rustica 11.1.18)

“And when the twilight comes, he should leave no one behind and should follow them, like a good shepherd, who suffers no loss of the flock in the field. In fact, when he has entered in the quarters, he proceeds like the careful shepherd and not instantly hide in his house but conducts with care each one of them;”

So, there is a shepherd that guards and takes care; a shepherd that probably never sleeps⁸⁷; a shepherd that looks after each animal for *qui e grege nullam pecudem patitur in agro relinqui*. Immediately, and having in mind classical antiquity, one would remember the ‘wise leader’ or ‘the philosopher-king’ as figures that could found an analogical meaning on the shepherd’s symbol.⁸⁸ The primary semantic source for the creation of that complex symbol is a crystallized image, which meaning comes from common sense and observation. However, ‘the symbol of the king’ is a complex construction, based on metaphor and not on a spontaneous analogy. That is to say, the traditional symbol of the shepherd and the metaphor constructed upon it are not the same, for the signs that compound the traditional symbol come from the ‘reading on an image by common sense’, instead of a complex and manipulated interpretation. For example, Virgil’s *Eclogae* show the herder as a literary symbol. The representation of the herder in this text is composed by a symbiosis of stereotypes and *topoi* of classic literature, which means the perspectives on herding represented there are idealized. However, the signs of meaning of its language are based on practical reality. Even, if virgilian shepherd is not reality, the semantics of the activity evoked in that text are those that come from common sense. Virgil simply generates a symbol by given a different context to signs of meaning generally and spontaneously known. In other words, the symbolic language expressed in literature cannot be used as a literal source for understanding the social and technical context of the activity. However, the signs of meaning used to compound the symbol are clues for a ancient reality, because its crystallized and imaged meaning is a reflection of the way ancient communities literally saw the activity and constructed language based on it.

⁸⁷ Cf. above ‘Ame Amasana: The Bull in His Fold’, l. 8.

⁸⁸ Vide Kronenberg 2009, p.113; Cf. Plato, *Republic* 460a, 498c.

3. Conclusion

The landscape is literally the basis of the symbol for it frames and moulds the image that inspires the symbolic creativity; it is composed by the shepherd activity and the natural world that surrounds it. At the same time landscape is what makes it universal, as a scene in Ovid's *Metamorphoses* (1.679–681) shows, considering the symbol of the shepherd and the bucolic episode of Argus falling asleep and his invitation of the shepherd Mercury to enjoy a good shadow with him:

(...) *at tu,*

quisquis es, hoc poteras mecum considerare saxo'

Argus ait; 'neque enim pecori fecundior ullo

herba loco est, aptamque vides pastoribus umbram.

“You, there”, Argo calls,

“Whoever you are, you might as well sit down with me on this rock;

for there's no more fertile place in grass for the flock

and you see that there is shade good for shepherds”.⁸⁹

There is a very simple and almost irrelevant element in the frame that is transversal to any pastoral landscape: grass (*herba*). And by looking into Dumuzi's landscape in 'SF?' (l. 76) or 'DD' (ll.144-50), one will find the same constitutive element, apparently without any complex value. The Sumerian text has a shepherd (Dumuzi) that is not conducting his flock; instead he is running away and hiding in the vegetation (u_2), the same crucial vegetation for his pasturelands. (cf. SF? l. 76) The element that is coincident in both landscapes is in fact cattle food, i. e. the support for herding. What I intend to point out is that the visual frame is very similar and coincident, concerning its immediate and direct meaning. The basis for the image, that is to say, the basic environment concerning the development of the activity and its constituents and technicalities are the same – the shepherd pasturing. Therefore, the main signs that compound the symbol are also the same.

Comparing symbolic constructions established in a 'supposed popular thought' of two cultures so distant in many ways was not the intention of this paper. The aim was to propose a dialogic exercise between two ancient cultures without any kind of sharing and merging, in order to reconstruct a universal relation between abstract expression and human's environmental experience. For that a kind of 'archaeology of thought' was

⁸⁹ Vide also Virgil's *Eclogae* 1.79. Concerning this passage we will not analyse a possible interpretation on pastor's negligence, on that vide Barchiesi 2006, p.412.

practice, using the unique tools one has to hear the 'silent people of the past': their traditional language expressed in literature. And the shepherd's symbol speaks very much about the abstract language of ancient people.

References:

- Ali, Fadhil A. 1964. *Sumerian Letters: Two Collections from the Old Babylonian Schools*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Alster, Bendt. 1972. *Dumuzi's Dream. Aspects of Oral Poetry in a Sumerian Myth*. Mesopotamia 1. Copenhagen: Akademisk Forlag, D.B.K.
- Cohen, Mark E. 1988. *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*. Vol. I. Maryland: Capital Decisions Limited.
- Eco, U. 2002. *Trattato di semiotica generale* (18. ed). Milano: Bompiani.
- Flückiger-Hawker, E. 1999. *Urnamma of Ur in Sumerian literary tradition*. Freiburg : Göttingen: University Fribourg Switzerland ; Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kilmer, Anne Draffkorn, Wolfgang Heimpel, and Gabriella Frantz-Szabó, eds. 2011. *Strings and Threads: A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*. Winona Lake, Ind: Eisenbrauns.
- Kronenberg, Leah. 2009. *Allegories of Farming from Greece and Rome: Philosophical Satire in Xenophon, Varro and Virgil*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- Guevara, Nancy. 2008. "Before Art: The Fusion of Religion, Sexuality, and Aesthetics in Agrarian Mesopotamia." City University of New York.
- Hoffmeyer, Jesper. 1996. *Signs of Meaning in the Universe*. Advances in Semiotics. Bloomington: Indiana University Press.
- Porter, Anne. 2011. *Mobile Pastoralism and the Formation of Near Eastern Civilizations: Weaving Together Society*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Schmandt-Besserat, Denise. 1996. *How Writing Came about*. Austin: University of Texas Press.
- Sefati, Yitzhak. 1998. *Love Songs in Sumerian Literature: Critical Edition of the Dumuzi-Inanna Songs*. Bar-Ilan Studies in Near Eastern Languages and Culture. Ramat Gan: Bar-Ilan University Press.
- Silva, V. M. A. e. 1997. *Teoria da literatura. Vol. 1*. (8. ed., 10. reimpr). Coimbra: Livr. Almedina.
- Spurr, M. S. 1986. "Agriculture and the 'Georgics.'" *Greece & Rome* 33 (2): 164–87.
- Westenholz, Joan Goodnick. 2004. "The Good Shepherd." In *Schools of Oriental Studies and the Development of Modern Historiography: Proceedings of the Fourth Annual Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project ; Held in Ravenna, Italy, October 13 - 17, 2001; Melammu Symposia IV*, edited by Antonio Panaino and Symposium of the Assyrian and Babylonian Intellectual Heritage Project, 281–310. Milano: Univ. di Bologna [u.a.].

Abbreviations:

DD: Dumuzi's Dream (Alster 1972);

SF?: Dumuzid and Enkimdu (the Shepherd and the Farmer); ETCSL c.4.08.33; Sefati 1998, pp. 324-43

ETCSL - The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature
(www.etcsl.orient.ox.ac.uk).

El tiempo en *Historia secreta del mundo*, de Emilio Gavilanes: disposición narrativa y sentido⁹⁰

Time in Historia secreta del mundo, by Emilio Gavilanes:
narrative disposition and meaning

Pedro Mármol Ávila
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El tiempo se ha convertido en uno de los temas más explotados desde los orígenes de la expresión literaria, pero no por ello se encuentra agotado. De que todavía puede ser vertido en la literatura desde diversos enfoques y tonos y en contenidos novedosos da cuenta cabal Historia secreta del mundo (2015), de Emilio Gavilanes. Lo que, a simple vista, se asimila a una arquitectura narrativa que podría parecer una mera sucesión de microrrelatos esconde un funcionamiento sumamente complejo basado en el tiempo, pues la obra viene a ser una representación de la historia del mundo en su sucesión cronológica, aunque fijando su foco en un objetivo distinto de aquel al que se dirige normalmente la historia, entendida en su facultad de generar mensajes oficiales que borran o desdibujan otros. Gavilanes decide oponerse a la historia concebida como una única vía desde el componente imaginativo, mezclando la ficción con la realidad para que, de resultas, todo derive en ficción. Habría que explorar las peculiaridades que jalonan el tiempo tal como la obra lo expone, en el seno del conjunto de los microrrelatos que configuran Historia secreta del mundo, así como percudir en su arquitectura narrativa, en cómo Gavilanes logra formalmente que el tiempo los traspase. Este interés parte del principio de que el tiempo otorga unidad a la diseminación de sucesos del discurso narrativo, así expuesto de manera general, a la par que capitaliza su valor significativo. En otras palabras, el tiempo protagoniza Historia secreta del mundo en un sentido preciso.

Palabras clave: *Historia secreta del mundo*, Emilio Gavilanes, narración, tiempo.

Abstract

Time has been one of the themes most covered since the earliest days of literary expression. Even so, it is a theme on which not everything has yet been said: it can still be covered in literature from a variety of points of view and in different tones. It can also be covered with novel content, as in the case of Historia secreta del mundo (2015), by Emilio Gavilanes. What at first glance is similar to a narrative framework that could appear to be a mere succession of microstories conceals a highly complex mechanism based on time: this work becomes a representation of the history of the world in its chronological succession, albeit with a focus on an objective that differs from that of history, understood in its ability to bring about official messages that erases or obscures others. Gavilanes decides to fly in the face of the notion of history as a one-way street from the imaginative component, combining fiction with reality so

⁹⁰ Este trabajo se ha llevado a cabo gracias al programa de Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Agradezco mucho tanto a Carmen Valcárcel como a Elisa Martín Ortega la oportunidad de conocer y tratar en persona a Emilio Gavilanes, así como los ilustradores comentarios del mismo acerca de su literatura, fundamentales para lo que propongo aquí.

that as a result everything develops into fiction. One would have to investigate which peculiarities punctuate time as set out in this work, within the collection of microstories that make up *Historia secreta del mundo*, how these peculiarities affect its narrative framework and how Gavilanes manages to have time pass them by. This interest stems from the principle that time gives unity to the events in the narrative discourse, expressed in general terms, while capitalising on its significant value. In other words, time has a precise role to play in *Historia secreta del mundo*.

Keywords: *Historia secreta del mundo, Emilio Gavilanes, narration, time.*

1. Introducción

El tiempo en el discurso narrativo sirve, junto con el espacio, como marco para la acción que suscita y que afecta a los personajes o también puede ocupar el centro del mismo como tema esencial en torno al cual fluyen los contenidos. Ya Villanueva (1977: 29) percibió la relevancia del tiempo en la narración, entre otras referencias que pudieran traerse al respecto⁹¹, y cómo hay que escindir entre el tiempo como materia literaria y el tiempo como eje en que se halla la materia literaria, si bien su análisis concierne, en concreto, al género de la novela⁹²:

El tiempo es un factor fundamental en toda novela porque lo afecta todo en ella, no solo [...] cada uno de los elementos de su estructura comunicativa (autor, texto y lector), sino también su materia, "que se refiere a procesos dinámicos, que, como todos, se desarrollan en una dimensión espacio-temporal" en palabras de Elsa Tabernig...

Y es que la narración florece siempre alrededor de un tiempo, a través de una acción que ha de contar con un avance o con una regresión, pero que, a fin de cuentas, no queda estancada, al menos absolutamente⁹³. En estas coordenadas puede abordarse el estudio de *Historia secreta del mundo* (2015), pues el texto alberga un tiempo que otorga un contexto cronológico a cada uno de los 133 microrrelatos que contiene, así como hace del tiempo un centro temático sobre el cual versa la trama entera, por lo que se hace su verdadero protagonista. Desde este principio, se torna esencial abordar el

⁹¹ También podría traerse a colación cualquiera de los trabajos de Ricœur sobre el tiempo y el relato; principalmente, Ricœur (1983, 1984, 1985).

⁹² Esta idea conduce directamente al término de *cronotopo*, de Bajtín (1989).

⁹³ En cuanto al progreso del relato, atiéndase al fundamental trabajo de Todorov (1971), que sugiere dos efectos de modificación en su transcurso.

estudio del tiempo en esta colección de microrrelatos, no solo porque su valor temático así lo reclame, sino también por la urgencia de explorar el volumen, dado que no abundan los estudios sobre el mismo, laguna que urge ir superando y que dificulta el análisis⁹⁴.

Visto esto, el objetivo fundamental de esta contribución radica en el estudio pormenorizado del tiempo en *Historia secreta del mundo* como valor constitutivo básico del texto. Para ello, partimos de una caracterización de la literatura como hecho expresivo de características precisas que han de organizarse, en tanto que la literatura constituiría, en su esencia, un mensaje donde el autor dispone en su discurso aquello que pretende transmitir⁹⁵. No hay dos hechos literarios iguales y, por ello, cada uno debe comprenderse individualmente, en sus propias peculiaridades, para subrayar la expresión que contiene y percutir de esta manera en su sentido como propuesta donde el estilo del autor le hace decantarse por unas tendencias o por otras en el uso de las palabras para alcanzar, en última instancia, un enunciado y un significado irrepetibles⁹⁶. Nos situamos, con todo, en una comprensión de la literatura como unidad de manifestaciones múltiples erigidas en torno al concepto de estructura, tal como lo definiera Souvage (1965: 19): "... the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction". Todo hecho literario aparece una organización de las ideas que lo conforman, y dar con cómo

⁹⁴ Únicamente, puede llamarse la atención sobre Mata Induráin (2001: 101), donde Gavilanes aparece nombrado en una lista de autores destacados del panorama literario del momento.

⁹⁵ Sirva la siguiente cita como ejemplo de la importancia de la literatura como mensaje: "El aspecto de la orientación de la palabra hacia el interlocutor es de suma importancia. En realidad, *la palabra representa un acto bilateral*. Se determina en la misma medida por aquel *a quien pertenece* y por aquel *a quien está destinada*. En cuanto palabra, aparece precisamente como *producto de las interrelaciones del hablante y el oyente*. Toda palabra expresa a «una persona» en su relación con «la otra». En la palabra me doy forma a mí mismo desde el punto de vista del otro, al fin de cuentas desde el punto de vista de mi colectividad. La palabra es el puente construido entre el yo y el otro. Si un extremo del puente está apoyado en mí, el otro se apoya en mi interlocutor. La palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor" (Voloshinov, 1992: 121). Nos interesa observar cómo la literatura puede aprehenderse desde esta óptica. Desde nuestro punto de vista, lo que nos resulta atractivo y pertinente está constituido por la cristalización de las intenciones expresivas del autor en la arquitectura literaria. Cabría entonces plantearse el ejercicio crítico de dar con los cimientos de tal arquitectura, como señala Villanueva (1977: 9): "En una primera aproximación a la estructura de la obra literaria en general, y por ende a la narración, si nos fijamos preferentemente en lo que de proceso comunicativo tiene podremos afirmar que los elementos de esta estructura comunicativa son el autor o comunicante, el texto o mensaje que se orienta hacia un objeto de referencia, y el receptor o lector. Tal es el concepto de estructura básica —deducida del modelo de las funciones del signo lingüístico que Karl Bühler estableció en su *Sprachtheorie* y Roman Jakobson ha aplicado al plano del mensaje literario— de que parte Francisco Ayala en sus *Reflexiones sobre la estructura narrativa*".

⁹⁶ En el fondo de este principio, late la divergencia entre *langue* y *parole*, establecida en un primer momento por Saussure (1916) como uno de los ejes de sus postulados.

lo habitan es clave para un análisis pertinente, premisa con la cual enjuiciamos el hecho literario como propuesta estética e histórica que es a la vez, como creación artística que eclosiona en un contexto delimitado. Independientemente de que sea el lenguaje lo que los defina, se antoja fundamental tener en cuenta el contexto de los textos, pese a que en las siguientes páginas este ocupe no demasiado nuestra atención, porque para nuestros propósitos aquí prima el estudio del texto en sí mismo. Claro está que para una comprensión más amplia de este haría falta también concretar su deuda histórica, amén de otros motivos temáticos o formales, la cual, no obstante, será estudiada parcialmente como principio de los 133 microrrelatos, que parten de sucesos verídicos e identificables luego moldeados mediante la ficción por el pulso del autor. Solo acotamos, en suma, un aspecto relevante de *Historia secreta del mundo*.

2. El desarrollo del tiempo

La colección de microrrelatos perfila con sumo cuidado las características del tiempo, esto es, obedece a una visión determinada de este. Para poder valorarla, acudimos a la siguiente tabla, donde están ordenados los 133 microrrelatos según la cronología en que acontecen. Cuando ha sido posible, estos han sido agrupados bajo la misma etiqueta con el fin de no dilatar la tabla más allá de lo necesario⁹⁷:

Cronología	Microrrelatos
4 millones de años a. C.-2,5 millones de años a. C.	1.º: “En vísperas”
H. 10 000 a. C.	2.º: “El gran río se pone en marcha”
Tiempo mítico (ideario judeocristiano)	3.º: “Las puertas del cielo”
Siglo XXXII a. C.-I	4.º: “Hijo de reyes”

⁹⁷ Aunque sería beneficioso adicionar las causas que nos encaminan a fechar cada microrrelato como lo hacemos, lo cierto es que no cabe aquí esta precisión. Hemos de apostillar que algunas dataciones son más dudosas que otras, en especial por la escasa materia verbal de los microrrelatos. Existen, en cambio, microrrelatos muy sencillos de fechar, ya sea por lo que detallan —por ejemplo, el 98.º: “George Leigh Mallory agoniza”; tuvo que ocurrir en 1924— o porque indican la fecha directamente —por ejemplo, el 69.º: “Disfraz de una visión”, fijado en 1875—.

a. C.	
H. siglo VIII a. C.	5.º: "Nacido en siete ciudades"
Siglo VII a. C.-VI a. C.	6.º: "Visión profética"
Tiempo mítico (ideario budista)	7.º: "El sermón"
Siglo IV a. C.	8.º: "Un tejido muy antiguo"
H. siglo X a. C.	9.º: "El hombre de la turbera"
H. siglo VI a. C.	10.º: "Arqueología espiritual"
Tiempo mítico (ideario judeocristiano)	11.º: "Huida a Egipto", 12.º: "La Última Cena", 13.º: "Muerte definitiva", 14.º: "Moscas, tábanos, insectos", 15.º: "Mártires, Santos... qué" y 16.º: "San Pedro"
Siglo I	17.º: "Pompeya"
Tiempo mítico (ideario judeocristiano)	18.º: "Una religión se extingue"
Siglos II-VI	19.º: "Jardín botánico"
Siglo v	20.º: "Invasiones bárbaras"
Tiempo mítico (ideario judeocristiano)	21.º: "Matías el anacoreta"
Tiempo mítico (ideario celta)	22.º: "Los hijos de Llyr"
Tiempo mítico (ideario judeocristiano)	23.º: "La Casa de la Virgen"
Siglo IX	24.º: "Leyenda medieval"
Tiempo mítico (ideario escandinavo)	25.º: "Saga de Ragnar"
Siglos X-XI	26.º: "Nota para una Historia de la ciencia oriental"
Siglo XI	27.º: "Solo armas"
Siglo XIII	28.º: "Asedio de Alepo", 29.º: "Reb Itchel" y 30.º: "Amor, que mueve estrellas"

Siglo XIV	31.º: "La biblioteca del príncipe" y 32.º: "Los tejados del bosque"
Siglo XV	33.º: "En nombre de Don Enrique IV de Castilla"
Siglo XVI	34.º: "Lo que no se ve"
Siglo XVII	35.º: "Catedral de Santiago de Compostela"
Siglo XV	36.º: "El bautizo del mundo"
Siglo XVI	37.º: "Roce de pasos y de telas", 38.º: "Pequeño inventario de herejías", 39.º: "La Musa y el poema", 40.º: "Las tapias del monasterio" y 41.º: "Paso de los Andes"
Siglos XV-XVI	42.º: "La renuncia"
Siglo XVI	43.º: "El enigma de la fuerza", 44.º: "Una hoguera" y 45.º: "El gran río"
Siglo XVII	46.º: "Las migas del rey"
Siglos XVII-XVIII	47.º: "La belleza abandonada"
Siglos XVI-XVIII	48.º: "El centro de la selva"
Siglo XVII	49.º: "Viento del desierto", 50.º: "Paradoja", 51.º: "La poesía viaja al noroeste", 52.º: "La capa del rey", 53.º: "Los ruidos del abordaje", 54.º: "El jinete de bronce" y 55.º: "Primer plano"
Siglos XVIII-XIX	56.º: "Perdido"
Siglo XIX	57.º: "Trafalgar" y 58.º: "Ruido de disparos"
Siglos XVIII-XIX	59.º: "Scardanelli" y 60.º: "Jack Calder, navegante sin vocación"
Siglo XIX	61.º: "La estepa", 62.º: "Viaje por una provincia del interior" y 63.º: "Primer éxtasis"
Siglo XVII	64.º: "El aire que desplazan las gaviotas"
Siglo XIX	65.º: "Sueños", 66.º: "Las fuentes del Mekong" y 67.º: "Descomposición del tiempo"
Siglos XVIII-XIX	68.º: "La nieta de Darwin"
Siglo XIX	69.º: "Disfraz de una visión", 70.º: "Recuerdos de una isla", 71.º: "La rama dorada", 72.º: "La ballena"

	blanca" y 73.º: "Prados marinos"
Siglos XIX-XX	74.º: "Revelación fuera del monasterio"
Siglo XIX	75.º: "Stephen Crane entrevista a un veterano"
Siglos XIX-XX	76.º: "Orden en la selva"
Siglo XIX	77.º: "La poesía lucha por la independencia"
Siglo XIX-XX	78.º: "Raqueros", 79.º: "Bandido de la India, arrebatado al karma" y 80.º: "Un duelo"
Siglo XIX	81.º: "La pequeña deshollinadora"
Siglos XIX-XX	82.º: "El buscador de ballenas"
Siglo XX	83.º: "El grito"
Siglo XIX	84.º: "Viaje sin retorno"
Siglos XIX-XX	85.º: "Días de otoño", 86.º: "Chejov camina por Moscú", 87.º: "Nieves perpetuas", 88.º: "Maurice Maeterlinck hace un alto en la redacción de <i>La vida de las abejas</i> " y 89.º: " <i>Beau geste</i> "
Siglo XX	90.º: "Otro héroe", 91.º: "El joven Álvaro Cunqueiro en una taberna de Santiago", 92.º: "En medio del caos" y 93.º: "Un estruendo"
Siglo XIX-XX	94.º: "Justicia en el desierto" y 95.º: "Daisetz Teit, monje zen en Kioto, despierta del satori"
Siglo XX	96.º: "No importa el motivo"
Siglos XIX-XX	97.º: "La conciencia se mira a sí misma"
Siglo XX	98.º: "George Leigh Mallory agoniza"
Siglos XIX-XX	99.º: "La poesía flota"
Siglo XX	100.º: "Campos de batalla", 101.º: "Libros y almas", 102.º: "Hipótesis absurda", 103.º: "Joseph Campbell recopila mitos", 104.º: "Más allá de la muerte", 105.º: "Lo más difícil de una historia es saber dónde empieza", 106.º: "El espíritu y otras cosas materiales", 107.º: "Madrid, primeros días de marzo de 1937", 108.º: "En el exilio", 109.º: "Un consejo de guerra", 110.º: "La huida", 111.º: "Hambre, mucha hambre", 112.º: "Ampurdán, final de guerra", 113.º: "Asedios múltiples", 114.º: "Un invierno en la estepa", 115.º: "Eleusis, agosto de 1941", 116.º: "División

	Azul”, 117.º: “Ruidos en el campo de batalla”, 118.º: “Cartas y ratas”, 119.º: “Ver con los oídos”, 120.º: “La paciencia de la muerte” y 121.º: “La alegría de la guerra”
Siglos XIX-XX	122.º: “Biografías”
Siglo XX	123.º: “Junio de 1945”, 124.º: “Los cobardes son buenos torturadores”, 125.º: “Voces del Gulag”, 126.º: “La madre de Hildegart”, 127.º: “La fauna del Sahara”, 128.º: “Aves que entran, atraviesan el salón y vuelven a salir”, 129.º: “Milagros sin testigos”, 130.º: “La voz de la materia”, 131.º: “La interpretación de los sueños” y 132.º: “Ciclo completo”
Tiempo mítico (ideario distópico)	133.º: “Tras el cataclismo”

Tabla 1. Organización de los 133 microrrelatos según su cronología

A simple vista, existe una serie de factores que no pueden pasarse por alto. Para empezar, hay que advertir el carácter aproximado de la cronología, debido a que las referencias de los microrrelatos no siempre permiten determinar unívocamente el marco temporal de los sucesos, como ocurre en el microrrelato 47.º: “La belleza abandonada”. En tales supuestos, nos hemos guiado con precaución por una amplia determinación, que suele abarcar varios siglos para no excluir el posible momento histórico de las acciones; hemos abogado entonces por la amplitud antes que por la precisión más exhaustiva, reduciendo así el margen de error. Cabe adicionar que, por las continuas interacciones entre la realidad y la ficción, el establecimiento de una cronología irrevocable ha estado frecuentemente vedado. Aunque la cuestión daría para largas glosas, solo resulta pertinente señalar que *Historia secreta del mundo* alude, por sistema, a ciertos instantes de la historia universal donde algún elemento extraordinario irrumpe en relación con el devenir normal de los hechos, con lo esperable desde un conocimiento habitual de lo ocurrido. Esto implica que un personaje inexistente o muy difícil de especificar cope el primer plano —como en el 68.º: “La nieta de Darwin”— o que personajes de otros tiempos hagan las veces de otros provenientes de estratos variados de la historia —en el 76.º: “Orden en la selva”, el reverendo padre Antonio tiene fuertes reminiscencias del padre António Vieira o, en el 83.º: “El grito”, el personaje Sam Langhorne, nombre original de Mark Twain, ejerce como apelativo de un explorador del Polo Norte que parece identificar a Amundsen—, entre otras

tendencias. No importa tanto la verosimilitud de las invenciones insertadas en el plano fáctico como que llamen la atención sobre lo conveniente de apuntar en direcciones distintas de las corrientes.

Tampoco ayuda a la hora de trazar un orden cronológico la circunstancia de que, en ocasiones, los microrrelatos presenten un narrador con aires retrospectivos. Puesto que se trata de una colección de microrrelatos, cada uno de los 133 cuenta con su propio narrador, al margen de que podamos relacionar todos estos narradores y abstraer algunas características comunes; estos pueden ser heterodiegéticos y omniscientes u homodiegéticos y equiscientes⁹⁸. La mayoría de los narradores son omniscientes, y los equiscientes cumplen con la función principal de agilizar el tempo de la obra⁹⁹, quebrando la monotonía de la continuidad de los omniscientes. Los equiscientes se manifiestan, entre otros, en el 30.º: "Amor, que mueve estrellas", un título donde las huellas de Dante quedan bien patentes y donde la voz narrativa es asumida por el padre de Beatrice Portinari, Folco Portinari, que desempeña así el rol de lo que, tradicionalmente, se llama *narrador protagonista*. Por ejemplo, las miras retrospectivas del narrador omnisciente complejizan la datación del 72.º: "La ballena blanca", ya que este implementa una cronología del relato basada en la confrontación del momento presente de la narración con el pasado, para cristalizar en una historia¹⁰⁰ que se basa en el vaivén entre el ayer y el hoy: se alude a cuando Herman Melville trabajaba como inspector de aduanas, lo que en la realidad tuvo lugar entre 1866 y 1885 y, después, a unos principios geológicos muy anteriores: "Doscientos millones de años después, las

⁹⁸ Frente al término más recurrente de *narrador omnisciente*, el de *equisciente* cuenta con un significado específico también: "Narrador y personaje coinciden en un *personaje narrador*. En el clásico relato en primera persona: «Le je sonde le cœur humain», decía ya Balzac. Esta ha sido la alternativa más natural, frente a la omnisciencia, adoptada desde los comienzos de la novela. Pero ha sido también, en nuestro siglo, el camino más directo del abandono consciente de aquella y su reemplazo por la realización del *punto de vista*. En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada. Toda novela autobiográfica y, de modo general, toda novela en primera persona, debe respetarlos" (Tacca, 1985: 86). Sobre estos términos de la narratología, véase la fundamental referencia de Genette (1972), que facilita la identificación de fenómenos intrínsecos al relato.

⁹⁹ Acerca de la noción de *tempo*, véase Baquero Goyanes (1974).

¹⁰⁰ Muchas referencias podrían apuntarse sobre la oposición entre estos dos fundamentales conceptos, que formulamos como *historia* y *relato*, además del de *narración*, que contiene a ambos. Destacamos la siguiente, especialmente significativa: "Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place" (Genette, 1972: 72).

rocas salvaban una separación de siete mil kilómetros y volvían a estar juntas” (Gavilanes, 2015b: 129). Sin embargo, el microrrelato arranca con unos apuntes sobre Nueva York: “Muchos edificios del viejo Nueva York están contruidos con una piedra marrón procedente de las cercanas canteras de areniscas de Connecticut” (Gavilanes, 2015b: 129).

Aunque las salvedades anteriores podrían ampliarse y desgranarse, ninguna impide la descripción del tiempo en *Historia secreta del mundo*. Antes bien, contribuyen a otorgarle una morfología narrativa que, en su conjunto, puede observarse con mayor claridad a la luz de la siguiente gráfica, confeccionada en virtud de la tabla 1¹⁰¹:

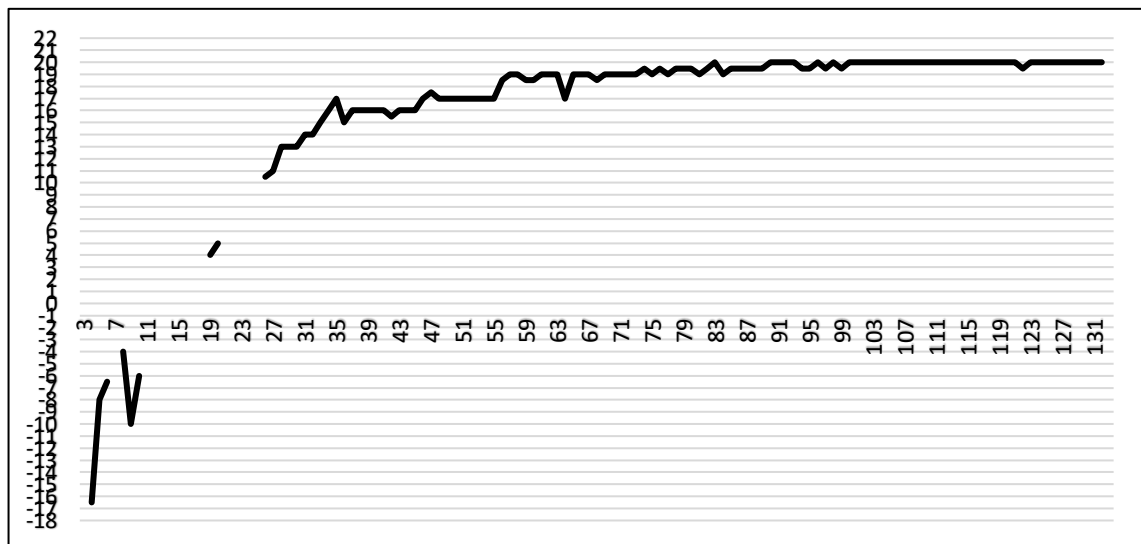


Figura 1. Relación de los 133 microrrelatos con los siglos en que transcurren, excluyendo los dos primeros por su amplia diferencia con los restantes (véanse las explicaciones esgrimidas en la nota 11)

¹⁰¹ En lo concerniente a la figura 1, cabe apostillar que cuando el acontecimiento en cuestión se prolonga a lo largo de un arco de siglos hemos realizado la representación mediante el cálculo de la media de los dos extremos, lo cual propicia que, de vez en cuando, haya que recurrir a los decimales. Esta última consecuencia implica, a su vez, la mayor conveniencia de los números arábigos en detrimento de los romanos, contra lo habitual para los siglos, que están en el eje de ordenadas; en abscisas se hallan los microrrelatos. También hay que mencionar que la figura no recoge los valores de los siglos relativos al primer y al segundo microrrelato por su amplia diferencia con los otros; recogerlos haría que la gráfica perdiera en nitidez y elocuencia. Por ello, esta traza los siglos desde el tercer microrrelato hasta el último, el 133.^o; en cualquier caso, los dos valores excluidos de la figura pueden consultarse en la tabla 1. Cuando el tiempo sea mítico, ni que decir tiene que la relación entre el microrrelato y los siglos quedará vacía.

De lo anterior se deduce que el texto hace un recorrido por la historia universal desde sus principios hasta un distópico porvenir, entreverando el tiempo histórico con el mítico¹⁰², con un resultado que desvela los siguientes porcentajes, ordenados según la cronología y en proporción con el total de los microrrelatos del libro:

Tiempo histórico (119 microrrelatos [89,47 %])	
Cronología	Proporción en el total de los microrrelatos
4 millones de años a. C.-2,5 millones de años a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
H. 10 000 a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo XXXII a. C.-I a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
H. siglo X a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
H. siglo VIII a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo VII a. C.-VI a. C	1 microrrelato (0,75 %)
H. siglo VI a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo IV a. C.	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo I	1 microrrelato (0,75 %)
Siglos II-VI	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo V	1 microrrelato (0,75 %)

¹⁰² Es prolífica la bibliografía tentada de teorizar acerca del antagonismo del tiempo histórico y el mítico, al margen de aplicaciones como la que aquí llevamos a cabo; en especial, véase Lévi-Strauss (1958). Con ambos términos, tan solo recalamos la oposición entre una cronología radicada en la historia y, por lo tanto, lineal en su devenir, frente a la mítica, circular por principio, sin una linealidad aparente, alejada de toda científicidad. Son variados los estudios que, en el espectro literario, han observado las divergencias entre ambas entidades en según qué autores y manifestaciones; por ejemplo, véanse Soriano (1990) o Macías Rodríguez (2007), en sendos análisis de obras de Cervantes y de Vargas Llosa.

Siglo IX	1 microrrelato (0,75 %)
Siglos X-XI	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo XI	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo XIII	3 microrrelatos (2,26 %)
Siglo XIV	2 microrrelatos (1,50 %)
Siglo XV	2 microrrelatos (1,50 %)
Siglos XV-XVI	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo XVI	9 microrrelatos (6,77 %)
Siglos XVI-XVIII	1 microrrelato (0,75 %)
Siglo XVII	10 microrrelatos (7,52 %)
Siglos XVII-XVIII	1 microrrelato (0,75 %)
Siglos XVIII-XIX	4 microrrelatos (3,01 %)
Siglo XIX	17 microrrelatos (12,78 %)
Siglos XIX-XX	16 microrrelatos (12,03 %)
Siglo XX	39 microrrelatos (29,32 %)
Tiempo mítico (14 microrrelatos [10,53 %])	
Tipología de tiempo mítico	Proporción en el total de los microrrelatos
Ideario budista	1 microrrelato (0,75 %)
Ideario celta	1 microrrelato (0,75 %)
Ideario distópico ¹⁰³	1 microrrelato (0,75 %)

¹⁰³ Empleamos este marbete por la imposibilidad de circunscribir la mirada distópica a cierto paradigma cultural. Al hilo de los conceptos de utopía y distopía, véase la reciente aportación de Navajas (2008), donde tiene una presencia mayúscula la literatura. Llega a sostener Navajas (2008: 110) que la distopía supone "la invalidación de todos los sistemas precedentes". En *Historia secreta del mundo* la distopía entronca con la cita anterior en el sentido de que maneja la idea de que cualquier hecho presente puede disolverse en un futuro incierto, donde, no lo olvidemos, entre

Ideario escandinavo	1 microrrelato (0,75 %)
Ideario judeocristiano	10 microrrelatos (7,52 %)

Tabla 2. Porcentaje de representación de los 133 microrrelatos en el conjunto del texto

En vista de los datos dispuestos en la tabla, han de extraerse algunas características esenciales del tiempo en *Historia secreta del mundo*. Este atraviesa un lapso sumamente prolijo de siglos, que se remontan a los inicios geológicos del planeta Tierra:

En vísperas

Colisión de placas tectónicas, temblores de tierra, erupciones, emisiones de lava y de ceniza, tensiones geológicas, plegamientos... Han comenzado a emerger del mar las grandes extensiones de sedimentos que se transformarán en cadenas de montañas. El proceso durará millones de años.

El recién nacido suelo lleva semanas secándose al sol.

Ahora, por primera vez, llueve sobre él. Por primera vez el agua dulce cae en estas tierras llanas, sin relieve, en las que todavía no hay vegetación. Se forma algún reguero que aún no sabe su camino, que avanza despacio, trazando un dibujo vacilante. ¿Quién podría imaginar que debajo de esa línea está el gran valle del Ganges? (Gavilanes, 2015b: 9)

Y alcanza en el XX la mayor cosecha de microrrelatos, no sin adentrarse después en un futuro distópico, en el cual, en consonancia con los inicios míticos del mundo, el agua brillará como factor importante:

otras cosas, se infiere la no pervivencia de los seres humanos, ante una carpa que se posiciona en el núcleo de una escena desoladora, como se lee en el 133.º: "Tras el cataclismo", que reproduciremos de inmediato.

Tras el cataclismo

La carpa ha tenido éxito. De un súbito y limpio salto ha atrapado un gran moscardón. Antes de caer de nuevo al agua ve con indiferencia una solitaria calle de Venecia. (Gavilanes, 2015b: 235)

Baste con comparar el anterior microrrelato con uno de los del principio, que hemos categorizado, sin duda, en el ideario judeocristiano, por el diluvio en los orígenes de la vida, lo cual no puede aplicarse al de "Tras el cataclismo", que no concuerda unívocamente con ningún ideario mítico:

Las puertas del cielo

Muchos días saltando para atrapar unos insectos que invariablemente resultan ser gotas de lluvia. Muchos días manteniéndose solo de pupas y de larvas de invertebrados y de otras presas sumergidas.

Otra vez salta, confundida, y solo atrapa una gran gota, pero ahora casi solitaria. La trucha ignora que está acabando el Diluvio. (Gavilanes, 2015b: 11)

El tiempo histórico transita, así las cosas, por prolongados trechos del mundo, haciendo importantes paradas en los siglos más recientes y poniendo el foco también en sucesos que incumben de una manera u otra a Occidente. Esta estrategia narrativa de Gavilanes está perfectamente agudizada, ya que con ella se produce un mensaje de distanciamiento con respecto a una sociedad¹⁰⁴, como sería la occidental, pendiente de construir una historia desde el mismo Occidente, desde el eurocentrismo como pieza clave¹⁰⁵, y que caería con asiduidad en el presentismo¹⁰⁶, esto es, en la falta de elaborar una trayectoria pormenorizada por la historia

¹⁰⁴ *Historia secreta del mundo* encierra una parodia de aquello a lo que se enfrenta. Sobre la parodia, véanse algunos de los trabajos de Shklovski (1990, 1992).

¹⁰⁵ Sobre cómo Occidente relataría la historia sesgándola según sus intereses o sobre el eurocentrismo, la bibliografía es inabarcable. Únicamente mencionamos una recopilación de textos de Mignolo (2001), donde plantea además una sugestiva introducción.

¹⁰⁶ Véase la siguiente referencia en su totalidad, donde puede consultarse, amén de un apunte sobre el presentismo, un repaso extenso del estudio de la historia de la ciencia: Barona (1994: 52-53).

universal —si es universal, se deduce que integral— para atribuirlo todo a lo ocurrido en las últimas fases. Con esto, se configura la misma estructura narrativa de *Historia secreta del mundo* como un cuerpo literario que, irónicamente, se disfraza de lo que aspira a negar. Pero no se queda aquí la construcción irónica, sino que esta también se realiza en los microrrelatos levantados en torno al tiempo mítico, puesto que sufren otra inclinación de Occidente: la preferencia por el ideario judeocristiano, que casi monopoliza el mito en *Historia secreta del mundo*. Informa todo esto un entramado del que dimana un mensaje anclado en las circunstancias precisas de su autor, que acomete la ardua tarea de hacer “un recorrido por la historia de la humanidad mirando episodios marginales, estelares, secundarios, en los que quizá hay tanta o más emoción, intensidad, dramatismo, etc., que en los momentos estelares...” (Gavilanes, 2015a), y para llevarla a cabo decide apropiarse de los vicios más prototípicos de Occidente, siempre según la visión del autor.

3. El carácter mítico del tiempo en su conjunto

Atendiendo al esbozo anterior, corona la caracterización del tiempo en su representación artística en *Historia secreta del mundo* un progreso ininterrumpido desde el principio de la gestación geológica de la Tierra hasta una cronología que supera con creces el tiempo de Emilio Gavilanes, el escritor. Ahora bien, contiene el tiempo algunas peculiaridades que merecen tenerse en cuenta. De partida, no puede pasar desapercibido que se presente en avance, primero desde los siglos antes de Cristo y luego desde los posteriores, pero que este de vez en cuando dé marcha atrás para regresar, momentáneamente, al siglo anterior. Sobra con confrontar la tabla 1 con la tabla 2, siempre al amparo de la figura 1, para llegar a la certeza de que el tiempo no progresa de forma nítida y veloz, sino que frecuentemente su ascenso está jalonado de trabas y de detenciones que

hacen que el paso entre los siglos se ralentice sobremanera. Al respecto, puede verse, entre otros, el microrrelato 64.º: "El aire que desplazan las gaviotas", que conlleva una vuelta al siglo XVII, cuando este había sido propasado algunos microrrelatos atrás, pero es que este nos parece que apunta con claridad al hundimiento del Vasa, un navío de guerra sueco que naufragó en su viaje inaugural, en 1628. Igual cabría afirmar de los microrrelatos que se ubican en el paso de los siglos, con todas las objeciones que se nos quiera poner a una división de este tipo, basada algunas veces en exiguos datos temporales para poder acceder a una datación totalmente segura, que, por momentos, nos ha obligado a señalar un trance de varios siglos para una acción que solo pudo ocurrir en uno de ellos¹⁰⁷. Dejando esta segunda alternativa a un lado, del primer supuesto podemos subrayar, por ejemplo, el 122.º: "Biografías", donde se hace mención de la vida de Hitler, que, como sabemos, comprendió de 1889 a 1945.

Por otra parte, ¿dónde acaba el tiempo? Es curioso seguir su evolución, que se despliega linealmente desde el principio del mundo para desembocar en la nada. Remitimos al último de los microrrelatos: al 133.º: "Tras el cataclismo"; en este el mundo regresa a la nada de la que vino, con ese pez rodeado de un paraje desolador. Pero es que el microrrelato anterior evidencia, si se puede dejar aún más claro, que el recorrido temporal de *Historia secreta del mundo* se precipita en el ámbito de lo mítico:

¹⁰⁷ Por poner un caso, el 82.º: "Buscador de ballenas" no puede fecharse inequívocamente por lo común de lo que propone, ateniendo a la captura de este mamífero en Asturias. Con dudas, hemos optado por la franja XIX-XX por la normalidad de la actividad en Asturias en gran parte de las dos centurias y, en concreto, en Luarca, donde se emplaza la acción.

Ciclo completo

Casi toda el agua que durante cuatro meses descarga el monzón sobre el subcontinente indio vuelve al mar en muy pocos días, se incorpora a la corriente que se dirige hacia el oeste y remonta el Atlántico, tras dejar atrás el cabo de Buena Esperanza, en dirección a las costas centroamericanas, en un viaje que dura cincuenta años.

La lluvia que cayó sobre Gandhi durante su último monzón ya está frente a Honduras, cincuenta años después. En poco tiempo el huracán Mitch la succionará violentamente y la dejará caer, tras un vertiginoso vuelo, junto a miles de toneladas de agua, sobre Tegucigalpa, donde diez mil personas se ajetrean sin saber que están a punto de morir. (Gavilanes, 2015b: 234)

La trayectoria cronológica describe, en última instancia, un círculo, cuyo final se une con su principio, lo cual no extraña en la configuración de toda mirada mítica, como apunta Lévi-Strauss (1958: 16):

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés [...]. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que ces événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur. [...] Cette double structure, à la fois *historique* et *antihistorique*, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la *parole* (et être analysé en tant que tel) et de celui de la *langue* (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu. Ce troisième niveau possède aussi une nature linguistique, mais il est pourtant distinct des deux autres.

Efectivamente, el mito acaba conformando una estructura histórica y ahistórica porque en la sucesión de los eventos existe una evolución, pero es una evolución que da con la vuelta al principio, como si toda clase de avance en la narración solo tuviese sentido en detrimento de su propia evolución y en aras del esbozo de una visión cíclica de la historia. Se mueve, así, *Historia secreta del mundo* en el espectro de las cosmogonías, de interpretar el mundo desde una mirada ficticia y clausurada sobre sí misma que aspira a explicarlo todo. El resultado se convierte en una

visión alternativa de la historia del mundo, donde despunta la necesidad de observar más hechos de los instaurados en el ideario colectivo y en el más tradicional discurso histórico, porque el foco puede ponerse en otros ángulos que disten de los más explotados y de los más recurrentes. La estructura narrativa de *Historia secreta del mundo* dibuja, visto lo visto, una forma circular donde los siglos se enroscan a veces en tal grado que, hasta que pasan de manera definitiva de uno a otro, pueden sucederse varios intentos frustrados. La acción prospera entonces en bloques de tiempo que fructifican en cada microrrelato, que, como colección de ellos que es el volumen, han de verse de modo individual, sin olvidar por ello la perspectiva amplia, puesto que el libro responde a una unicidad en su composición¹⁰⁸. Nada queda en él al azar y eso es determinante a la hora de entrever la precisión del pulso de Gavilanes. Para el propósito que nos ocupa, el tiempo se proyecta en su carácter mítico, como una entidad que comienza y acaba de la misma manera: sin seres humanos. Porque hasta en este aspecto *Historia secreta del mundo* desafía las corrientes imperantes; no es solo que niegue la historia contada desde el telescopio occidental o solo atenta al ideario judeocristiano o que propague la mirada extensiva como forma de operar críticamente con los hechos del pasado, sino que se reafirma en que la historia universal del mundo no puede centrarse en exclusiva en los seres humanos. Debe abrirse a los demás protagonistas de la vida, con todo el fondo ecologista que esto lleva implícito.

Y es que no había cauce más cabal para comunicar estos alegatos que mediante una colección de microrrelatos, dado que esta presentación del discurso narrativo no puede configurarse en torno a ningún protagonista en particular: cada microrrelato debe contar con sus propios personajes, que

¹⁰⁸ Sin opción de percutir aquí en los rasgos generales del microrrelato como género literario, véanse Rojo (1996); Zavala (2004); Lagmanovich (2006); Andres-Suárez y Rivas (2008); Valls (2008); Ette (2009); Calvo Revilla y Navascués (2012); Andres-Suárez (2013), y Ette, Ingenschay, Schmidt-Welle y Valls (2015).

vivirán unas acciones determinadas en contextos particulares. Este mecanismo hace que, necesariamente, la unidad de las 133 partes esté brindada por el tiempo, que traspasa lo que sería un puro interés temático para erigirse en el elemento cohesionador de *Historia secreta del mundo* como relato. Laten otros temas por debajo del tiempo, como es posible también detectar otros hilos de unión entre los microrrelatos, pero ninguno tan potente y decisivo como este. Dicho quede que *Historia secreta del mundo* nunca podría haber sido una novela.

4. Conclusiones

Recapitulando, *Historia secreta del mundo* constituye una colección de microrrelatos principalmente tentada de aproximarse al tiempo, que se erige así en el motivo formal y temático primario. Como hemos demostrado, el espectro de los microrrelatos profundiza en la historia universal desde sus principios hasta un periodo distópico, lejano del de la escritura de la obra; cada uno, con mayores o menores dificultades, puede encajarse en uno u otro momento para, en suma, conformar un recorrido amplio por los siglos poniendo el objetivo en puntos diferentes de los más ampliamente considerados. Dota así el tiempo de unidad a los 133 microrrelatos, al ubicarse todos en torno al periplo en que trascendieron los acontecimientos en que se inspiran. Logra Gavilanes articular un tiempo que, ante todo, aparenta ser histórico y lineal, en tanto que se despliega alrededor del fluir de la historia, pero que, de vez en cuando, está jalonado de microrrelatos que se desplazan al ámbito mítico. En última instancia, y sin previo aviso, el volumen culmina con un microrrelato que vuelve a presentar el mundo sin seres humanos, con un único pez en su interior, y que conduce la obra a su principio, cuando recreaba unos orígenes donde los seres humanos aún no estaban presentes.

Se esgrime en total, por consiguiente, una visión mítica de la historia que desvela una cosmogonía sobre el mundo y sobre la falta de acceder críticamente a la misma, de no asumir mensajes impuestos, ya que la historia brilla por su multiplicidad de episodios; habría que adentrarse en cada uno de ellos y, tal vez, imaginar otros muchos sucesos que podrían adjuntarse a los aquí desarrollados, esto es, concebir posibles pequeños relatos dentro de los grandes, de los asumidos de modo generalizado¹⁰⁹. Si la historia se repite, ¿qué mejor que conocer el pasado para entender el presente y aspirar a un futuro más próspero?; en tales coordenadas podría cifrarse una de las preguntas clave de Gavilanes. Para terminar, la maquinaria narrativa de *Historia secreta del mundo* cobra su sentido último cuando caemos en la cuenta de la efectividad de la disposición en una colección de microrrelatos para que el volumen coloque en su centro al tiempo —y no a los numerosos personajes que desfilan por sus páginas—, que contextualiza los episodios de manera contundente, sirviendo también esto a que la representación de este goce de una originalidad artística nada desdeñable, porque, si algo nos enseña *Historia secreta del mundo*, eso es que al tiempo le resta mucha vitalidad en su ya extensa relación con el arte y, específicamente, con la literatura.

¹⁰⁹ Los ecos de la posmodernidad y, especialmente, de Lyotard (1979) en la máxima son evidentes.

5. Referencias bibliográficas

Andres-Suárez, I. (2013) "Introducción". En VV. AA., *Antología del microrrelato español (1906-2011): el cuarto género narrativo*, ed. de I. Andres-Suárez, 19-115. 2.^a ed. Madrid: Cátedra.

y A. Rivas (2008) *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

Bajtín, M. (1989) "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica". En *Teoría y estética de la novela*, trad. de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, pp. 237-409. Madrid: Taurus.

Baquero Goyanes, M. (1974) "Tiempo y «tempo» en la novela". En G. Gullón y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela (aproximaciones hispánicas)*, pp. 231-242. Madrid: Taurus.

Barona, J. L. (1994) *Ciencia e historia: debates y tendencias en la historiografía de la ciencia*. Valencia: Seminari d'Estudis sobre la Ciència.

Calvo Revilla, A. y J. Navascués (2012) *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Ette, O. (2009) *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación: nuevas perspectivas transareales*, trad. de R. M. S. de Maihold. Guatemala: F&G Editores.

y D. Ingenschay, F. Schmidt-Welle y F. Valls (2015) *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Gavilanes, E. (2015a) "Emilio Gavilanes-Cuestionario básico", entr. de M. Sanfeliu. *Cierta Distancia*, 16 de noviembre de 2015. En línea: <http://ciertadistancia.blogspot.com.es/2015/11/emilio-gavilanes-cuestionario-basico.html> [10 de junio de 2017].

(2015b) *Historia secreta del mundo*. Madrid: La Discreta.

Genette, G. (1972) *Figures III*. París: Seuil.

Lagmanovich, D. (2006) *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto.

Lévi-Strauss, C. (1958) *Anthropologie structurale*. París: Plon.

Liotard, J.-F. (1979) *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Minuit.

- Macías Rodríguez, C. (2007) "Del tiempo histórico al tiempo mítico en *La Fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 34. En línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/chivova.html> [16 de junio de 2017].
- Mata Induráin, C. (2001) "El cuento en Navarra en los años noventa". En J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, pp. 91-102. Madrid: Visor Libros / Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Mignolo, W. (ed.) (1991) *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo.
- Navajas, G. (2008) *La utopía en las narrativas contemporáneas (novela/cine/arquitectura)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Ricœur, P. (1983) *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*. París: Seuil.
- (1984) *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*. París: Seuil.
- (1985) *Temps et récit, III. Le temps raconté*. París: Seuil.
- Rojo, V. (1996) *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio / Fundarte.
- Saussure, F. de (1916) *Cours de linguistique générale*. Lausanne / París: Payot.
- Shklovski, V. (1990) "The Novel as Parody: Sterne's *Tristram Shandy*". En *Theory of Prose*, trad. de B. Sher, pp. 147-170. Elmwood Park: Dalkey Archive Press.
- (1992) "Eugenio Oniegin: Puskin y Sterne". En E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, I, pp. 187-189. Madrid: Fundamentos.
- Soriano, C. (1990) "Los trabajos de Persiles y Sigismunda: tiempo mítico y tiempo histórico". En *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 307-313. Barcelona: Anthropos.
- Souvage, J. (1965) *An Introduction to the Study of the Novel*. Gante: Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia.
- Tacca, O. (1985) *Las voces de la novela*. 3.^a ed. Madrid: Gredos.
- Todorov, T. (1971) "Les deux logiques du récit". *Lingua e Stile*, 6, 3, pp. 365-378.
- Valls, F. (2008) *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Villanueva, D. (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Bello.

Voloshinov, V. N. (1992) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, trad. de T. Bubnova. Madrid: Alianza Editorial¹¹⁰.

Zavala, L. (2004) *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

¹¹⁰ Pese a que existen notables sospechas de la intervención de Bajtín en este libro, hasta el punto de haber podido realizar una sustancial parte del mismo, mantenemos como autor a Voloshinov, como suele hacerse.

Comunicar la cotidianeidad.

Ornatrix: un laboratorio sobre el culto al cuerpo en la Antigüedad

Rocío Cuadra Rubio

Universitat de Barcelona

Resumen

Con el presente artículo querríamos analizar los resultados de un proyecto didáctico ideado para comunicar, en museos y áreas arqueológicas, prácticas de la vida cotidiana en la Antigüedad y más concretamente en el mundo romano. Hablaremos de la preparación del operador cultural que se convierte en un reconstructor histórico, cómo adviene este proceso y cuáles son las características del trabajo de esta figura en la comunicación de la Arqueología y la Historia. Hablaremos además de la organización del material didáctico y del laboratorio sensorial que se realiza como actividad final. Por último, presentaremos unas consideraciones finales en las que debatiremos algunas problemáticas y se expondrán las líneas básicas para una renovación de la comunicación y la figura del operador cultural en museos y áreas arqueológicas.

Palabras clave: cotidianeidad, reconstrucción histórica, transmitir, museos, Antigüedad

Abstract

In this paper we would want to analyse the results from an educational project which has been designed to be used in museums and archaeological sites to depict daily life in antiquity and, more specifically, in

Roman times. We will discuss the training of a cultural operator, who will then become a historical reconstructor. We will explain how to go about this process and the key roles that this position plays in the teaching of archaeology and history. Furthermore, we will discuss how to organise teaching material, and how to set up a sensory workshop which would be used as the final activity. Lastly, we will present our final conclusions, in which we will discuss potential difficulties. We shall also present the basic outline for renewing communication and re-branding the role of the cultural operator in museums and archaeological sites.

Key words: dailylife, reenacment, to transmit, museums, Antiquity.

Introducción

Ornatrix, título del proyecto, es fruto de un estudio y de una experiencia madurada a lo largo de varios años, primero en Italia y luego en España. Este tiene como objetivo principal acercar al público, a través de una comunicación coloquial, al tema del culto al cuerpo.

Un argumento complejo como éste, que engloba subtemas como la higiene y la estética puede manifestarse, utilizando los métodos adecuados, un argumento que genera curiosidad en múltiples tipos de público. La comunicación y la transmisión de datos (cultura) en museos debe resultar una experiencia que invite al público a volver. Nuestro proyecto utiliza el método, aún poco conocido en España a nivel científico, de la “reconstrucción histórica”¹¹¹ para destacar a nivel vivo la comunicación que se establece entre operador cultural y público, favoreciendo de esta forma la transmisión de los datos.

Por qué *Ornatrix*

Ornatrix nace en el contexto de la reconstrucción histórica italiana en el 2012. Da sus primeros pasos en diferentes eventos en los que se atribuye un importante espacio a las actividades infantiles y en familia (tales como *Tempora Aquileia*, *Mutina Boica*, *Antiche Vie*, *Ludi Romani*¹¹²). A partir de una idea original elaborada para la Asociación *Vicus Italicus*¹¹³, nace un formato definido y estructurado que trata el tema del culto al cuerpo femenino y masculino en la

¹¹¹ Cfr., Anderson, J., 1992. Para una definición del concepto de *living history* y la importancia de la misma en los programas educativos museales.

¹¹² <http://www.anticaeviae.com/>

¹¹³ <http://www.vicusitalicus.eu/>

Antigüedad. Este formato se amplía poco a poco en el tiempo con el estudio y la presentación de temas como la joyería, el vestuario y los accesorios habituales en la vida cotidiana.



Fig. 1 Museo Arqueológico de Écija.

La elección de este tema se debe a varios motivos. El principal, y el que de manera más consistente ha influido en el desarrollo de *Ormatrix*, ha sido el de expresar y comunicar la cotidianeidad a través de prácticas comunes en las sociedades del pasado conectadas con prácticas

actuales como, en este caso, la estética y la higiene (Fig. 2). Otro de los motivos que a nuestro parecer es parte fundamental en la filosofía de *ornatrix*, es el de abrir a nuevos campos de estudio la didáctica preponderante en museos y áreas arqueológicas: una didáctica estática y poco atractiva para un público que cada vez más necesita estímulos visuales directos¹¹⁴. Para terminar, otro objetivo importante que dio origen a este formato fue el de debatir contra los temas clásicos de la didáctica de la Historia como la guerra o la arquitectura. Géneros de gran peso pero que no conectan al individuo con el pasado de la misma forma porque no corresponden a actividades cotidianas con las que encontrar similitudes.



Fig. 2 Museo Arqueológico de Jerez de la Frontera.

¹¹⁴ Cfr. Penzo, A., 2014 como ejemplo de actividad sensorial en el Museo Arqueológico de Monterenzio (Italia).

METODOLOGÍA

El proyecto *Ormatrix* se presenta en forma de "laboratorio sensorial" y éste se estructura en dos partes. La primera, teórica, en la que los participantes son introducidos en el tema general del culto al cuerpo. Poco a poco van desvelándose subtemas como las profesiones especializadas en la estética, la higiene, el peinado, el maquillaje, la depilación, el gimnasio y el comercio de productos de lujo como los perfumes, las pelucas o los tejidos. Durante esta parte del laboratorio se muestran una serie de objetos de bronce, mármol, hueso, instrumentos que servían a desarrollar la profesión de la estetición de la época.



Fig. 3 Observación de un espejo romano en bronce.

La segunda parte, práctica, se compone de un laboratorio en el que los participantes elaboran su propio producto manufacturado y se convierten ellos mismos en profesionales de la cosmética

antigua. De esta forma se les propone la escena de una escuela en la que ellos son los aprendices. El laboratorio es adecuado para todas las edades, tanto para un público infantil escolar o para familias.



Fig. 4 Materiales y utensilios utilizados en el taller.

Es en este apartado donde hablaremos de lo que hemos definido como “Arqueología sensorial”. La Arqueología sensorial es aquella parte de la arqueología que transmite conocimientos del pasado a través del uso de la reconstrucción histórica y de la participación cien por cien activa del público. En las actividades propuestas por un operador cultural que reconstruye la vida cotidiana del pasado, el visitante pasa de ser pasivo a totalmente activo y es en esta actividad que reside el conocimiento adquirido¹¹⁵. Creemos que la implantación de un programa educativo que incluya actividades de arqueología sensorial puedan generar una frecuencia mayor a los museos

¹¹⁵ Cfr. Cuadra, 2017 (en prensa).

arqueológicos y sobre todo una frecuencia que perdura en el tiempo. El objetivo principal de este método de difusión de la cultura es aquel de educar a visitar el Museo y a ser participante activo de su programa de actividades de forma habitual y no esporádica, como suele ocurrir en la gran parte de los sistemas museales.



Fig. 5 Proceso de elaboración del perfume seco.

RESULTADOS

Hemos querido dar un espacio a las personas que han acogido la propuesta *Ornatrix* y han confiado en una nueva forma de comunicar el Museo. Por ello, en este apartado damos voz a los directores de dos de los museos en los que en 2016 se ha desarrollado nuestro proyecto: el Museo Arqueológico de Écija y el Museo Arqueológico de Jerez de la Frontera.

“Las diferencias entre un taller arqueológico eminentemente recreativo y otro que verdaderamente aporte conocimientos históricos las marcan una perspectiva adecuada y la participación de un responsable que conozca el objeto de la actividad en profundidad y que no se limite a reproducir un guión predeterminado. Se trata, en definitiva, de conseguir que la actividad desarrollada en el taller didáctico exceda lo meramente lúdico. El taller didáctico Ornatrix es un magnífico ejemplo de esta combinación ventajosa: Rocío Cuadra Rubio, investigadora (entre otras materias) en la cuestión de la cosmética romana, la estética y la imagen personal, plantea una introducción breve, pero sugerente, y desarrolla una actividad que ilustra ágilmente con referencias exactas, manteniendo la atención de los participantes y respondiendo de forma certera a sus preguntas y sus dudas. De esta manera, la experiencia sensorial, unida a la manipulación de reproducciones arqueológicas, con un guión adecuado, favorece la transmisión de conocimientos y –creemos– el que éstos queden fijados en los participantes de una forma más marcada y duradera. En los talleres desarrollados en el Museo Histórico Municipal de Écija en diciembre de 2016, dedicados a grupos escolares (por la mañana) y a familias con niños (por la tarde) la experiencia resultó completamente satisfactoria”. Antonio Fernandez Ugalde. Director del Museo Histórico Arqueológico de Ecija.

Desde la Dirección del Museo Archeologico de Jerez de la Frontera nos llega el siguiente informe:

El departamento de Educación y Acción Cultural del Museo Arqueológico Municipal de Jerez de la Frontera oferta durante los meses de verano una serie de talleres infantiles con el objetivo de acercar el patrimonio arqueológico a los más pequeños de la casa mediante actividades lúdicas, transmitiéndoles la idea de que el patrimonio es "de y para" todos los ciudadanos.

El taller propuesto, que contiene nociones de higiene y cosmética romana, está dirigido por una *ornatrix* (Rocío Cuadra Rubio) quien enseña los trucos de belleza que se empleaban en la Roma de hace 2000 años, los utensilios y recipientes específicos, sus nombres, los vestidos, los peinados que se llevaban y demuestra que tener un buen aspecto siempre ha sido importante.

El taller se desarrolla en tres fases. Durante la primera fase se procede a la visualización de las piezas en las salas correspondientes con explicaciones "in situ" apoyada por reproducciones que los niños manejan y dibujan. En la segunda fase se incluye el aspecto de la experimentación mediante la realización de un taller de perfume seco confeccionado con lavanda y manzanilla, empleando reproducciones de los distintos utensilios romanos, que los niños se llevaron a su casa. Para finalizar, en la tercera fase, se realiza una pequeña reflexión entre todos los participantes sobre lo que han aprendido.

Podemos valorar positivamente la propuesta de *Ornatrix* ya que la participación ha sido muy elevada. La demanda ha superado con creces las plazas previstas. Muy bien valorado el hecho de que tanto la *ornatrix* como los participantes fueran vestidos al modo romano, lo que posibilitó de manera práctica las explicaciones sobre el vestido y el peinado. El manejo de reproducciones (espejo, peines, *arybalos*, *acus crinalis*, estrígilo, etc.) ha motivado la implicación de los niños en el

taller y ha facilitado el conocimiento y la valoración de las piezas originales. El acercamiento sensorial al mundo romano a través del aroma del perfume seco ha sido un gran aprendizaje para muchos de los participantes.

De los informes de valoración de estos dos museos emergen datos muy interesantes. La reconstrucción histórica no solo prevee una parte lúdica adscribible a la tipología de talleres "aprende jugando", si no que se ve complementada por toda una serie de datos científicos que, explicados de forma inteligible para todos los públicos, hacen de un taller lúdico una pequeña lección de Historia y Arqueología. Los conceptos y los datos proporcionados durante el taller hacen referencias a escritores, obras de arte e incluso otros museos incitando de esta manera la visita a otras sedes museales donde el público pueda ir a conocer otros objetos.

Del Museo Arqueológico de Jerez emerge la cuestión de "ir vestidos a la romana", cuestión que consideramos una parte esencial del laboratorio. Para que el participante se sumerja cien por cien en el papel que debe desarrollar es primordial que su atuendo lo ayude a transportarse en el tiempo junto con los demás participantes y que no sea solo el operador cultural el que vaya vestido como en la época que representa. El Museo Arqueológico de Jerez cuenta con una colección de graciosos vestidos realizados por las conservadoras del mismo para que los grupos escolares puedan adentrarse en una visita, un juego o un laboratorio sintiéndose ellos mismos protagonistas.

CONCLUSIONES

Para finalizar podríamos expresar algunas reflexiones sobre las experiencias desarrolladas durante los talleres de *Ornatrix*.

El formato del laboratorio propuesto ha encontrado una gran aceptación por parte de todos los participantes. Después de una breve visita que recorre las vetrinas, en las que se custodian piezas relacionadas con el culto al cuerpo, se llega a lugar donde empieza la parte teórica. Esta primera parte genera una gran atención gracias al uso de objetos, réplicas de los originales de la época, y la demostración del uso de éstos junto con la experimentación de pigmentos, resinas o ungüentos. La experiencia sensorial de las esencias naturales y el uso de un atuendo histórico que transporta visualmente al espectador al pasado causa un efecto muy positivo y ayuda a mantener la atención del público sobre todo infantil, ya que este es aquel que necesita más estímulos de forma continua durante la exposición de temas culturales.

La puesta en relación de los originales arqueológicos con las copias genera un nexo entre participante y pasado que va más allá de la vetrina. Es aquí donde nace el concepto de "laboratorio sensorial" que engloba al participante a 360 grados. En la segunda parte del laboratorio, la parte práctica, no se han encontrado dificultades en la realización del producto manufacturado por parte de ninguna franja de edad. Esta parte, considerada la más instructiva pero a la vez lúdica, introduce al participante en el mundo profesional de la cosmética del pasado y en el de las esencias y la flora, ya que se descubre no sólo un proceso de trabajo si no también la procedencia las esencias, las resinas, los contenedores, etc.

Creemos que el uso de un lenguaje coloquial para la exposición de un tema de carácter científico, con la introducción de anécdotas, crea un discurso menos formal variando el tono y el enfoque según el target presente. De esta manera logramos llegar a un abanico de publico mas amplio y conseguimos que conocimientos científicos sean asimilados a través de vias alternativas a las usuales.

Estamos seguros que el empleo de actividades sensoriales dentro de un programa educativo museal pueda ayudar en la educación y la creación de unos valores dentro de una sociedad que cada vez más se ve alejada del pasado e ignora incluso su existencia. El pasado, las raíces, el desarrollo cultural y el sentimiento de pertenecer a ese pasado son conceptos que se transmiten solo gracias a un ejercicio de acercamiento a la cultura material que custodian los museos. Solo a través de actividades que mantengan una atención constante en un público no sectorial podemos crear una sensibilidad hacia el pasado.

Transmitir el pasado con nuevos métodos es pensar a las nuevas generaciones y a las nuevas necesidades que nacen de los tiempos que corren.



Fig. 6 Museo Arqueológico de Écija.

Para concluir, podemos exponer los puntos que hacen interesante el proyecto *Ornatrix*:

- El uso de reproducciones arqueológicas.

- El uso de pigmentos, esencias y materias primas con las que el participante entra en contacto.
- Un atuendo histórico basado en fuentes escritas e iconográficas.
- Un discurso coloquial.
- Un laboratorio sensorial.

Bibliografía

Fuentes clásicas:

Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, Libro XII - XIX (Plantas exóticas, perfumes y especies).
Biblioteca Clasica Gredos.

Teofrasto, *Historia de las plantas*, Biblioteca Clasica.

S.G. Owen; E.J. Kenney, 1994, Ovidio, *Medicamina Faciei*, Oxford University Press.

Algunas obras sobre el perfume y la higiene en diferentes culturas del Mediterráneo:

Carannate, A., D'Acunto, M., 2012, *I profumi nelle società antiche. Produzione, commercio, usi, valori simbolici*. Università degli Studi di Napoli l'Orientale. Editoral Pandemos.

Michelli, M. E., Santucci, A., 2011, *Comae. Identità femminili nelle acconciature di età romana*.
ETS.

Squillace, G., 2010, *Il profumo nel mondo antico. Con la prima traduzione italiana del «Sugli odori» di Teofrasto*. Prefazione di Lorenzo Villoresi, Casa Editrice Leo Olschki, Florencia.

Virgili, Pa., 1989, *Acconciature e maquillage*. Vita e Costumi dei romani antichi - Museo della Civiltà romana. Quasar.

Sobre reconstrucción histórica:

Anderson, J., 1992, "Living History: simulating every day life in living museums", en Leffler, P. – Brent, J., *Public History Readings*, Klieger Publishing Company, Florida.

Cuadra, R., 2017, "Nuovi metodi didattici per parchi archeologici del XXI secolo. La rievocazione storica dell'evo antico", en *Roma ed il mondo adriatico*. Convegno Internazionale. Macerata 18 – 20 mayo 2017 (en prensa).

Lenzi, F., Parisini, S., 2014, *Rivivere e comunicare il passato. Il contributo della rievocazione storica dell'evo antico al marketing museale e territoriale*, Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna.

Penzo, A., "Rievocare per scoprire: archeologia sperimentale e didattica sensoriale", en Lenzi, F., Parisini, S., 2014, pp. 127 – 138.

Del carácter interdisciplinar de la comunicación en fronteras.

Notas desde la Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (TISP)

The Interdisciplinary Nature of Communication at Borders. Notes from Public Services Interpreting and Translation (PSIT)

Carmen Valero Garcés

Universidad de Alcalá de Henares

Resumen

La gran movilidad social y física de las sociedades modernas resulta particularmente evidente en el desarrollo del área de especialización dentro de los Estudios de Traducción que denominamos Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (TISP). TISP es un área cada vez más interdisciplinar en el siglo XXI por la necesidad de comunicarse de esa población que alimenta los grandes desplazamientos motivados por guerras, desastres naturales, avances en la comunicación y/o el desarrollo tecnológico. Ello nos lleva a nuevas vías de investigación, diferentes enfoques de formación y distintas expectativas tanto por parte de los practicantes como de los proveedores de servicios. Este artículo explora el carácter interdisciplinario de la comunicación intercultural desde la perspectiva de la TISP y de la experiencia de esos profesionales de las fronteras- intérpretes y traductores- que hacen posible la comunicación con la nueva población que llega. Para ello nos centraremos en dos temas aparentemente divergentes pero no opuestos en tanto en cuanto ambos son ejemplos de cómo lengua y cultura son inseparables y reflejo de sus gentes. Estos son, por un lado, la atención sanitaria a población que no domina la lengua de contacto y, por otro lado, su literatura y los retos que la traducción de esta literatura de minorías o de la inmigración plantea.

Palabras Clave: Comunicación intercultural; Migración; Literatura de la inmigración / de minorías; Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos; TISP.

The great social and physical mobility of modern societies is particularly significant in the area of specialization Public Services Interpreting and Translation (PSIT). PSIT is an increasingly interdisciplinary area in the 21st century due to the need to communicate with this population that feeds large displacements

motivated by wars, natural disasters, and advances in communication and / or technological development. This leads to new ways of research, different approaches to training and different expectations both by practitioners and service providers. This article explores the interdisciplinary nature of intercultural communication from the perspective of PSIT and the experience of those professionals- interpreters and translators - who enable communication with the new population. To this end, we will focus on two seemingly divergent but not opposed topics since both are examples of how language and culture are interrelated. These are, on the one hand, health care for people who are not fluent in the contact language and, on the other hand, their literature and the challenges posed by the translation of this so-called minority or migration literature.

Keywords: Intercultural Communication; Migration; Migration / Minority Literature; Public Services Interpreting and Translation (PSIT).

1. Introducción

La Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos (TISP), área de especialización dentro de los Estudios de Traducción e Interpretación, está llamada a tener cada vez un mayor protagonismo en este siglo XXI como consecuencia de la gran movilidad social y física de las sociedades modernas y la necesidad de comunicarse de esa población que con lenguas y culturas diferentes alimenta los grandes desplazamientos motivados por causas económicas, guerras o desastres naturales entre otros. Los avances en la comunicación y/o el desarrollo tecnológico juegan también un papel decisivo en la configuración de las sociedades actuales. Tal realidad augura un intenso desarrollo y una mayor interdisciplinariedad de la TISP. La TISP puede definirse como el modo de traducción e interpretación que tiene lugar en el ámbito de los servicios públicos para facilitar la comunicación entre el personal oficial y los usuarios que no dominan la lengua de contacto, ya sea en las comisarías, oficinas de inmigración, centros de ayuda social, centros de salud, escuelas o servicios similares.

La actual realidad nos lleva también a nuevas vías de investigación, diferentes enfoques de formación y distintas expectativas tanto por parte de los practicantes como de los proveedores de servicios. Nuestro objetivo es explorar el carácter interdisciplinario de la comunicación intralingüística e intercultural desde la perspectiva de la TISP y de la experiencia de los intérpretes y traductores que hacen posible la comunicación con la población inmigrante que desconoce la lengua y la cultura de contacto.

Dos son los temas principales- y a su vez aparentemente divergentes- en los que nos centraremos para mostrar ese carácter interdisciplinario de la comunicación. Estos son la atención sanitaria a población que no domina la lengua de contacto y la traducción de la literatura de minorías o de la inmigración. Varias son las razones que nos llevan a tratar en un mismo artículo temas de estudio tan diferentes. Son como dos caras de una misma moneda, pero ambas son expresiones de la realidad de aquellas personas que se alejan de sus fronteras o viven en las fronteras. Hablaremos, por un lado, de una situación cotidiana – cuidado de la salud- y, por otro lado, de la literatura y su traducción como identidad cultural.

Establecidos los objetivos de este artículo, antes de avanzar conviene indicar que el artículo tiene como objetivo invitar a la reflexión sobre la comunicación y factores que la afectan.

2. Comunicación lingüística, derechos y realidades

2.1. Derecho a la comunicación

La comunicación es un complejo sistema de elementos lingüísticos, cognitivos, y sociales que requiere de gran habilidad entre los participantes y más cuando se trata de lenguas y culturas distintas.

La Carta de los Derechos Humanos (1948) dice en su artículo 1 y 2:

Artículo 1. Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros.

Artículo 2. Toda persona tiene los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma [mi subrayado], religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición. Además, no se hará distinción alguna fundada en la condición política, jurídica o internacional del país o territorio de cuya jurisdicción dependa una persona, tanto si se trata de un país independiente como de un territorio bajo administración fiduciaria, no autónomo o sometido a cualquier otra limitación de soberanía.

Observamos que el idioma se cita junto a raza, color, sexo o religión u opinión política. Es uno de esos derechos fundamentales ampliamente reconocidos por la mayoría como condición necesaria, si bien no se habla explícitamente de que la comunicación se desarrolle de manera satisfactoria. En consecuencia son muchos los ejemplos de derechos de distinta índole recogidos en diferentes textos jurídicos que no pueden cumplirse si no se ofrecen las medidas adecuadas para que la comunicación tenga lugar de forma efectiva.

García Beyaert (2007) cita como ejemplo la Ley General de Sanidad según la cual todos tenemos, con respecto a las distintas administraciones públicas sanitarias, derecho: 1. Al respeto a

su personalidad, dignidad humana e intimidad sin que pueda ser discriminado por razones de raza, de tipo social, de sexo, moral, económico, ideológico, político o sindical. [...] 5. A que se le dé en términos comprensibles, a él y a sus familiares o allegados, información completa y continuada, verbal y escrita, sobre su proceso, incluyendo diagnóstico, pronóstico y alternativas de tratamiento.

Sin embargo, y como indica García Beyaert, sin las medidas adecuadas para subsanar posibles barreras de tipo lingüístico y/o cultural, resultará imposible asegurar el cumplimiento de estos derechos que contempla la ley. Para ello es necesario reconocer explícitamente lo que denominamos el "derecho a la comunicación efectiva". Sin el reconocimiento explícito de este derecho, es fácil caer en amalgamas que entorpecen el desarrollo de las medidas adecuadas.

Todos sabemos que a veces surgen equívocos o se crean falsas expectativas, incluso entre amigos, porque no lo hemos "entendido bien". Este riesgo aumenta considerablemente cuando los participantes en la conversación no comparten la lengua ni la cultura o ambas o lo hacen a un nivel básico o incompleto. Se trata de una realidad frecuente entre muchos de los usuarios extranjeros en los servicios sanitarios españoles, tal y como las investigaciones del grupo FITISPos ha demostrado.

2.2. La comunicación intercultural

FITISPos, por su siglas: Formación e Investigación en Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos), es grupo de investigación reconocido de la UAH que lleva años dedicado a estudiar la comunicación con población inmigrante. Según nuestras investigaciones y experiencia, con frecuencia los equívocos y malos entendidos con la población extranjera derivan de algunas de las siguientes causas:

- Desconocimiento de la lengua de contacto por parte de los usuarios
- Desconocimiento de la cultura (y como parte de ella, del funcionamiento de las instituciones o sistema sanitario español) por parte de los usuarios.
- Desconocimiento de la cultura de los usuarios por parte del personal sanitario

Todo ello genera reacciones distintas en cada uno de los participantes, tal y como se refleja en el cuadro siguiente:



Figura 1. Relaciones usuario – profesional

En otras palabras, el profesional puede tener la sensación de abuso por parte del usuario que no le entiende y al que debe dedicar más tiempo, repetir pruebas, incluso correr el riesgo de fallar en el diagnóstico o tener dificultades para diagnosticar. Por su parte el usuario inmigrante que no puede decir con claridad lo que le pasa, o no conoce cómo funciona el sistema sanitario cree que no se le atiende como debería o exige pruebas que no cubre el sistema o medicamentos que debería pagar y considera que está siendo segregado injustamente.

Son varios los tipos de encuentros que propicia tal situación según los distintos participantes en el acto comunicativo. Desde un punto de vista lingüístico podemos encontrar las siguientes situaciones:

1. Encuentros monolingües:

- Personal sanitario – usuario que habla un poco español
- Personal sanitario que habla otras lenguas – Usuario que no habla

español.

2. Encuentros bilingües, en los que interviene un tercer elemento que traduce de una lengua a otra:

- Personal sanitario / Usuario que no habla español / Acompañante adulto/ menor.
- Personal sanitario / Usuario que no habla español / Intérprete.

Cada uno de esos participantes tiene un papel que desempeñar y hace de cada consulta médica un hecho singular. ¿Por qué?

A continuación exponemos una serie de ejemplos sacados de grabaciones reales en consultas médicas que ilustran la realidad¹¹⁶.

¹¹⁶ Dicho material forma parte de un corpus más extenso de conversaciones y entrevistas con población extranjera, obtenido por el grupo de investigación FITISPos (<http://www3.uah.es/traduccion>).

Ejemplo 1: Conversación monolingüe entre Personal sanitario – Usuario que habla un poco español.

(M: Médico; P: Paciente). Extracto de una consulta.

Contexto: Paciente búlgaro que habla y entiende con dificultad el español.

M: Se puede tomar todos los días pastilla gorda... hay que ir bajando ¿eh? Entonces, la semana que viene .. esta semana, a partir de mañana...la gorda... las pastillas son así [mientras dibuja en un papel] Esto lo quitas y cortas un trozo ¿entiendes bien?

P: Sí, sí

M: Y lo guardas... Pasado mañana, el sábado, cortas otro trozo y lo guardas

P: Sí, sí, todo día uno solo, y lo guardo... noche no

M: Noche no tomar, solo por la mañana ¿vale? Mira esto [enseñando el dibujo]. El domingo, este trozo y este trozo que has guardado te lo tomas ¿eh? Así todos los días... Vamos a bajar poco a poco.

Ejemplo 2: Conversación monolingüe entre Personal sanitario que habla otras lenguas – Usuario que no habla español.

(E: Enfermera; P: Paciente; M: Médico; ¿?? (Texto incomprensible).

Extracto de una consulta.

Contexto: Paciente nigeriana que va a la consulta con fuertes dolores de abdomen, no conoce el español. Habla inglés, lengua que el médico también dice conocer.

E: ¿Has entendido lo que te dijo la doctora, qué íbamos a hacer?

P: Sí, me ha dicho (????)

M: Sí, que ese bebé se ha perdido, ¿verdad?

P: (????)

M: No, que no funciona. Eso te dijeron, ¿verdad? Que no exactamente, que va a ser un aborto ya.

P: También (????)

M: ¿También qué?

P: Me han dicho perrat (????)

M: ¿Perrat?, ¿qué es?, ¡ah! ¿De operar dices o...? (

P: Mira. Me han dicho seperar.

M: *Seperar*. No entiendo. Me estás diciendo, ¿qué idioma es "seperar"?, ¿es español?, ¿seperar?

P: *Separated. In English is separated.*

M: *In English, ¿cómo es?, ¿siprich?*

P: Separate.

M: *Sepreich. Seprich*. No sé lo que quiere decir. *Seprich*.

P: Seperar en español, ¿no?

M: *How do you write in English? Separit. ¿Sabes escribir?*

P: *In English, separate, something that divides.*

M: ¡ah!, ¡separate!

P: *But I don't know if that wrote the woman is about.*

M: No, no. *Separate is ...eh, you have this abortion now. Abortion, abortion.*

P: *Abortion.*

M: Es decir, *the gestation is not, no, no longer going on. It's not going on.*

P: ¡Ah!, *the baby is not going on.*

Ejemplo 3: Conversacion Bilingüe entre Personal sanitario / Usuario que no habla español /

Acompañante adulto que hace de intérprete. Extracto de una consulta. Extracto de una consulta.

Contexto: Una señora marroquí que no habla castellano va a la consulta acompañada de su marido que es quien hace de interlocutor.

(M: Médico; P: Paciente; I: Acompañante que hace de Intérprete).

P: ملي ما كنشربشي الدوا هادا كي عطيني الحريق للظهر (؟؟؟؟) المعدة هادا كي عملي المعدة واقبلا

I: Cuando no tomar este, tiene el dolor de ... de atrás, de aquí.

M: ¿Esto? Esto es para el estómago

P: بلحاق ملي كنشرب هادو (؟؟?)

I: Cuando tomar este, tiene el dolor. Siempre quieres este con este, ¿me entiendes?

M: Ya, a ver, esto es para el *tiroides* para el (¿???) y esto para el *estómago*.

I: and

P: Sí

I: Sí, sí

I: El estómago.

M: ¿Va bien? ¿Bien?

I: Sí, sí.

M: ¿Sin problemas? Y ¿dónde duele?

P: قلو فسنسول دطهري

I: Aquí de espalda.

M: Pero aquí es distinto, es diferente, distinto al tiroides y al estómago. Esto es otra cosa, diferente, ¿Lo entiende?

I: هاداكشي ما شي هادشي هادا، يمكن الحريق دشي حاجا أخرى

Reflexionemos: Leídos los ejemplos anteriores, tratemos de dar respuesta a las siguientes preguntas:

- ¿Logran los participantes comunicarse con facilidad?

- ¿Dirías que es una comunicación de calidad?
- ¿Qué clase de problemas crees que tendrá cada uno de las participantes: médico-paciente-intermediario?
- ¿Cómo se resolverían?
- ¿Qué consecuencias se pueden derivar cuando no hay un total entendimiento?
- ¿Cuál sería el tipo de consulta ideal?

La respuesta podría ser en los tres casos la siguiente: Los participantes no se comunican con fluidez y ello puede dar lugar a malos entendidos, diagnósticos erróneos o tratamientos equivocados con los consiguientes riesgos para la salud de los pacientes. La participación de un intérprete profesional que traspasase el mensaje fielmente de una lengua a otra evitaría estos riesgos y disminuiría el tiempo y el esfuerzo realizados.

2.3. El síndrome de Ulises

Esta falta de comunicación puede llevar a situaciones muy complejas. Pensemos en los usuarios. La historia de la inmigración siempre se ha sido caracterizada por dificultades y obstáculos. Tomemos como ejemplo los refugiados a las puertas de Europa, o en los CIES o centros de internamiento de extranjeros o en esos rescates en alta mar en las aguas del Mediterráneo. Son situaciones en las que estas personas viven a menudo situaciones de estrés que superan las capacidades de adaptación que un ser humano puede soportar.

Investigaciones recientes demuestran que muchas de estas personas están destinadas a padecer el Síndrome de Estrés Crónico y Múltiple, también llamado Síndrome de Ulises, término

acuñado por el psiquiatra Achotegui (2002), autor de numerosos artículos sobre estas situaciones estresantes que los inmigrantes viven y que con frecuencia derivan en cuadros clínicos psicopatológicos.

El nombre de este cuadro clínico hace referencia al héroe griego Ulises que padeció innumerables adversidades y obstáculos lejos de su patria y de sus seres queridos y esta denominación pretende reflejar las circunstancias en que la población inmigrante vive su estancia en el país de acogida.

Para comprender la ubicación de este cuadro psicopatológico hay que tener en cuenta el contexto en el que está teniendo lugar la migración en los últimos años: un contexto cada vez más hostil agravado por la crisis económica, fuertes obstáculos legales para emigrar y una creciente actitud de rechazo a los inmigrantes (islamofobia, aparición de movimientos antiinmigración, racismo, discriminación, etc.).

Así mismo, como Achotegui (2003) afirma en su artículo "La depresión en los inmigrantes extracomunitarios: características del Síndrome del Inmigrante con Estrés Crónico y Múltiple", el contexto actual de grave crisis económica ha añadido nuevas adversidades a los inmigrantes, incrementando las dificultades de elaboración del duelo migratorio. Tanto estrés lógicamente acaba por pasar factura y favorece la aparición de trastornos mentales. De hecho, hay investigaciones que muestran una correlación entre las migraciones actuales y el incremento de los trastornos mentales (Delgado 2007, López Izquierdo 2012).

Estos trastornos mentales se deben con frecuencia a la interrelación de una serie de estresores como la soledad, el duelo por el fracaso del proyecto migratorio, la lucha por la supervivencia, o el miedo al ser expulsados del país y/o la impotencia de no poder explicar su

situación al funcionario de turno. La combinación de estos factores crea la base psicológica y psicosocial del Síndrome de Ulises.

El desconocimiento de la lengua supone, como vemos, otro estresor añadido. Aunque aprender un idioma pueda ser fascinante y generar satisfacción en la persona que lo estudia por ampliar su cultura, hay que tener en cuenta los esfuerzos que vivir en un país donde se habla otra lengua conlleva; los inmigrantes deben, por un lado, asimilar / asumir la pérdida de contacto con la lengua materna y, por otro lado, deben aprender un nuevo idioma y una nueva cultura.

La presencia de profesionales de la comunicación que facilitan el traslado de la información de una lengua a otra- llamémosles traductores, intérpretes, mediadores- reduce sin duda esa presión ya que, como hemos visto en los ejemplos anteriores, la lengua representa un factor muy hostil y estresante al no poder llevar a cabo una conversación. Es cierto que las personas no sólo nos comunicamos a través de la lengua hablada, sino que también utilizamos el lenguaje corporal: gestos y expresiones faciales. Pero éstos no siempre coinciden en las culturas. Un ejemplo bien conocido: el gesto de mover la cabeza hacia arriba y abajo que significa "sí" para un español; sin embargo para un búlgaro significa lo contrario, es decir, "no" (Poyatos 2002).

En 2012, Achotegui anunciaba ya la situación de crisis que vivimos:

Desde la perspectiva de la etapa actual, hemos de señalar que desde hace apenas unos años nos encontramos ante una nueva era de la migraciones humanas: la era de los muros, las empalizadas, las fosas, murallas...Y todo parece indicar que esta situación no es coyuntural sino estructural en relación al modelo social dominante, el cambio climático...Hay muros para detener las migraciones no tan solo en Ceuta y Melilla, o entre

USA y México, que son las más conocidas, sino entre Malasia y Tailandia, Botswana y Zimbabue, entre Bangla Desh y la India donde se han comenzado a construir 4000 kilómetros de muro (...).

Y hoy por hoy lamentablemente hay que añadir otros muros más que se están empezando a construir a las puertas de Europa y en EEUU en su frontera con México. Las previsiones de la ONU es que el número de inmigrantes se duplicará en los próximos veinte años y habla ya de un “continente móvil”, con lo que las barreras deberían eliminarse en lugar de construirse.

En definitiva, conocer este tema es sin duda también un elemento importante para facilitar el éxito de la comunicación intercultural como lo es el contar con profesionales – intérpretes y traductores- que ayuden a superar estas barreras de la comunicación interlingüística en lugar de confiar en familiares, amigos, o voluntarios que conocen la lengua mejor que las personas a las que acompañan a la consulta médica pero que carecen de cualquier formación específica para servir de interlocutores en los servicios públicos.

Son numerosos los estudios que prueban que ser bilingüe no es garantía de ser un buen intérprete. Un repaso a la información o trabajos recogido en la página web de la organización *Critical Link* o la serie de publicaciones del grupo FITISPos que pueden encontrarse en su sitio web bastan para ilustrar la importancia de una comunicación efectiva. Para ello es necesario formación como lo es para ser un profesional de la medicina, de la psiquiatría o de la abogacía. Y es una formación interdisciplinaria en la que confluyen conocimientos lingüísticos pero también otros relacionados con la cultura, religión, costumbres, geografía, arte, o literatura, por citar algunos que responden a disciplinas diferentes y/o son específicos de su ámbito de trabajo como pueden ser el campo del Derecho, la Educación, la Administración o la Medicina.

3. la Literatura y su traducción como entidad cultural

El siguiente apartado está dedicado a un tema completamente diferente pero inseparable de la realidad cotidiana de las sociedades porque lengua y cultura están siempre unidas en todas sus manifestaciones. Y la literaria es una manifestación cultural que se sirve de la lengua. Es como la otra cara de la moneda. Hablaremos de literatura escrita por y en los países de estos inmigrantes y de su traducción.

Las etiquetas son diversas: literatura de minorías, de la (in)migración o incluso poscolonial, término éste referido generalmente a las producciones artísticas surgidas de las antiguas colonias europeas. Son obras que presentan un gran número de especificidades tanto a nivel lingüístico como cultural. Su estudio escapa al objetivo de este artículo si bien algunas de las referencias a obras o autores citadas en las páginas que siguen cabe incluirlas en esta denominación. Ahora bien, nuestra intención es mostrar, por un lado, la importancia de la literatura de minorías como muestra de identidad de los que llegan, y por otro lado, como manifestación que contribuye a su conocimiento y acercamiento entre los que llegan y los que están. A ello hay que unir el gran valor esta literatura y de su traducción como vehículo transmisor de conocimiento de literaturas emergentes en España como pueden ser la literatura india, árabe y africana (subshariana).

3.1. Literatura como identidad.

Según Mansilla (2006: 133) la literatura no sólo representa la identidad cultural de la comunidad o colectividad desde donde emerge como escritura artística institucionalmente aceptada y legitimada en cuanto tal, sino que *produce* identidad; e incluso va más allá: ella misma *sería* identidad. Mansilla añade además que tal producción sucede por lo menos de dos maneras:

por un lado, a través de la elaboración de mundos de ficción orientados a reafirmar una supuesta esencialidad cultural, imaginada como una continuidad sustentadora de diferencia, estable en el tiempo. Pero, por otro lado, lo hace también a través de la problematización de la realidad referida y de las estrategias retóricas constituyentes de los discursos con que se formula y comunica un cierto sector de realidad cultural a través del texto, lo que podríamos llamar el referente de la obra literaria.

El primer caso es visible en las literaturas que Mansilla llama "militantes". Son obras que exponen sentimientos de identidad y contribuyen a fortalecer actitudes de adhesión a lo propio de manera tal que lo propio aparece como una realidad sin fisuras, que merece ser preservada en su pureza, blindada ante el ataque cultural-político del otro, o, incluso, que merece ser expandida para copar otredades presuntamente inaceptables.

En el segundo caso la literatura ofrece experiencias de realidad que conducen a repensar, reimaginar, reconfigurar lo propio a través de la visibilización de sus fisuras, vacíos, carencias, incluyendo, sobre todo, los vacíos, carencias y deseos de los discursos que hablan de lo propio como el de la misma literatura.

Ambos efectos son visibles en la literatura traducida de que disponemos. Ahora bien, no escapa al lector que el verter esa literatura – cúmulo de vivencias de otras lenguas y culturas- exige un conocimiento que va más allá de las lenguas, conocimientos que el traductor deberá dominar.

En otras palabras, la traducción es una maravillosa forma de conocer otros mundos, otras culturas, otras formas de comunicarnos, de percibir las cosas y sus gentes. Sin embargo, para ello cabe desplegar una disposición a escuchar realmente lo que desde esas culturas nos cuentan, y cómo nos lo cuentan; una disposición a ponernos en otro lugar para aprender a mirar desde él, sin dar

nada por sentido o por normativo. La traducción de literatura intercultural empieza por el respeto y la documentación responsable que requiere esa labor de trasvase, y asumir esto es parte de la ética de quien traduce, que nunca es invisible porque siempre actúa como agente activo.

En un trabajo titulado "Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: Literatura de la India, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos" (Valero, Sales, Soto y El-Madkouri 2004) se mencionaban ya algunos de los retos que plantea la traducción de literaturas de minorías. El primero y quizá más importante partía del hecho de que existen diferentes aproximaciones a la práctica de la traducción (Bassnett y Trivedi 1999) junto a distintas posiciones sobre el papel del traductor como agente transmisor (Venuti 1995) e incluso diversas recomendaciones de los propios practicantes (Comendador y Cañada (1999:439). Allí se planteaba una pregunta que, sin duda, también se hace (o debería hacerse), el profano en la traducción: ¿cómo conocemos al Otro? ¿cómo fiarse de la traducción? ¿cómo saber qué ha hecho el traductor?

La literatura de las minorías es, pues, una literatura altamente híbrida cuya traducción implica el trasvase de elementos lingüísticos y culturales específicos de una cultura que se expresa literariamente en otra lengua. Por otro lado, cobra cada vez mayor presencia en el panorama literario de las sociedades occidentales la literatura escrita por inmigrantes de diversas procedencias en España. Asistimos así a la creación de nuevos polisistemas literarios europeos resultado de hibridez, mestizaje y fusión, y que, en suma, contribuyen a la creación de un imaginario colectivo sobre la inmigración desde una perspectiva constructiva.

3.2. la traducción de la literatura de minorías

En este nuevo espacio que se va creando, nadie cuestiona que la traducción ha jugado y juega un papel primordial. El poder de representación y de transmisión de ideología que tiene la traducción en las sociedades occidentales cada vez más multiculturales nos obliga a repensar las políticas de traducción y el grado de responsabilidad ética que asume el traductor. Con una mirada crítica, esta perspectiva nos ayuda a reflexionar sobre el enorme desafío que subyace a la traducción de narrativa intercultural de autores poscoloniales o de la inmigración, llena de interrogantes: ¿cómo traducir a una lengua global sin domesticar la fuente cultural procedente de la cultura minorizada? ¿cómo representar esa cultura?. Como apuntaban Aguilar-Amat y Parcerisas (2004: 178), para leer textos que proceden de otras culturas es preciso “tener en cuenta que el mundo puede ser visto desde perspectivas diferentes e incluso opuestas a nuestros principios. (...) Es necesario relativizar preceptos fuertemente arraigados en nuestras conductas, desculturizarnos, para poder aprehender el conocimiento que nos es aportado por otros pueblos”.

Carlos Pujol (1998), hablando de la literatura de Kipling y de Naipaul, ya aludía hace dos décadas a “esa manía tan occidental de simplificar las cosas para hacernos la ilusión de que las dominamos”. De hecho, quien traduce literatura intercultural tiene la responsabilidad de darse cuenta de que toda simplificación conlleva unas consecuencias peligrosas en términos de representación cultural. Es posible y enriquecedor conocer a las otras culturas en sus propios términos, tratar de entender que el mundo puede ser visto de otra forma, para así evitar crear fronteras de separación e intolerancia. La diferencia no puede ni tiene por qué ser borrada, pero a través de la traducción puede ser negociada en diversos grados, y en esa negociación mediadora sólo puede dialogar quien está dispuesto a escuchar.

En cuanto al lector tipo, hoy por hoy lo que tenemos es literatura traducida para ser leída por el público general sin distinciones entre sus orígenes, es decir, que da igual proceda de la literatura francófona, anglófona, lusófona o hispanófona. Existe ya un reducido público academicista al igual que ocurre en otros países donde cada vez se aceptan más las literaturas no occidentales. Hasta donde mis conocimientos alcanzan no existe todavía público africano o árabe de la inmigración, poco interesados hoy por hoy por la lectura de obras traducidas de sus países de origen por razones diversas algunas de las cuales van más allá del tema lingüístico.

El vacío, no obstante, se va llenando poco a poco y de forma esperanzadora. Tomemos como ejemplo el continente africano. Son varios los escritores de expresión inglesa traducidos al español, que proceden de países como Ghana donde podemos citar a Ama Ata Aidoo y Amma Darko; de Nigeria, el país más prolífico con autores como Chinua Achebe, Buchi Emecheta; Ben Okri; Ken Saro-Wiwa; Wole Soyinka o Amos Tututola; de Somalia con Nuruddin Farah; o de Sudáfrica la citada Nadine Gordimer.

Traducir esta literatura, en primer lugar, supone añadir sin duda conocimientos de otras disciplinas. Cada una de las literaturas mencionadas tiene su propio ritmo, su arquitectura interna y una relación compleja con su lengua de expresión (lengua de los excolonizadores, lengua materna, literatura oral, literatura traducida de una lengua africana a una occidental, etc.). A lo que hay que añadir las condiciones en las que surge y la interacción que se establece entre el público y el escritor en cada país. La mayor parte de esta escritura producida se debe a autores que viven fuera de África y de sus países de origen. Su visión también varía- recordemos las palabras de Mansilla del comienzo.

El reto es disponer de esas literaturas de minorías en español- escritas en lengua inglesa o incluso en lenguas minoritarias- y conseguir que las editoriales busquen calidad y no solo intereses de mercado, encargando el trabajo a traductores no siempre preparados porque- volvemos a lo mismo- conocer la lengua no quiere decir conocer la cultura-. Y esto es aplicable a la traducción de cualquier texto- no solo textos literarios.

4. Conclusión

La comunicación es un complejo sistema de elementos lingüísticos, cognitivos, y sociales que requiere de gran habilidad entre los participantes y más cuando se trata de lenguas y culturas distintas. En ese caso aumentan los retos y la necesidad de abordarlos desde una perspectiva más interdisciplinar. En este trabajo hemos abordado dos perspectivas diferentes para hacer visible la realidad de la comunicación intralingüística e intercultural. Por un lado, una realidad cotidiana: la atención sanitaria a población inmigrante que no domina la lengua ni la cultura y, por otro lado, una manifestación cultural como es la literatura de minorías y su traducción como muestra de identidad de estas gentes. Son dos realidades distintas pero que revelan el carácter interdisciplinar de la comunicación en las fronteras que da título a este artículo.

En definitiva, la realidad muestra que es necesario contar con profesionales de la comunicación tanto en las consultas médicas como en la labor de trasladar esa literatura a otra lengua y cultura.

Bibliografía

Achotegui, J. 2002. *La depresión en los inmigrantes: una perspectiva transcultural*. Barcelona: Ediciones Mayo.

2003. "La depresión en los inmigrantes extracomunitarios: características del Síndrome del Inmigrante con Estrés Crónico y Múltiple". *Revista Clínica Electronica en Atención Primaria*. En

https://ddd.uab.cat/pub/rceap/rceap_a2004m2n3/rceap_a2004m2n3a10.pdf

(Consultado el 10 enero 2017).

2012. "Emigrar hoy en situaciones extremas. El síndrome de Ulises". *Aloma, Revista de Psicología, Ciències de l'Educació i de l'Esport*, 2012, 30 (2): 79-86. En

<http://www.revistaaloma.net> (Consultado el 10 enero 2018).

Aguilar Amat, A. y Parcerisas, F. 2004. *El placer de la lectura*. Barcelona: Síntesis.

Bassnett, S. y Trivedi, H. 1999. *Postcolonial Translation: Theory and Practice*. Londres & Nueva York: Routledge.

Comendador, M. L y Cañada, L. M. 1997. "En torno a una traducción española de Sírat Madina (Memoria de una ciudad) de Abderrahmán Munif". En E. Morillas y J. P. Arias. *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 439-460.

Delgado, S. 2013. "El síndrome de Ulises: El impacto psicológico de la emigración". En <http://www.psicologiaenlared.com/el-sindrome-de-ulises-el-impacto-psicologico-de-la-emigracion/> (Consultado el 10 enero 2018).

García Beyaert, S. 2007. *La comunicación efectiva en las instituciones públicas: un derecho y una necesidad*. Tesina de Master en Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Pompeu Fabra. En <http://www.sofiagabe.com/derechocomunicacion/TesinaSofiaGarciaBeyaert.pdf> (Consultado el 10 de enero 2017).

López Izquierdo, R., Martín del Barco, O. y Álvarez, P. 2007. *Entrevista al paciente inmigrante*. AMF, 2007: 3 (5): 259-266.

Mansilla Torres, S. 2006. "Literatura e identidad cultural2. *Estudios filológicos*, 41: 131-143. En <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132006000100010>. (Consultado el 20 mayo 2017).

Poyatos, F. 2002(a). *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume 2: Paralanguage, kinesics, silence, personal and environmental interaction*. Amsterdam: John Benjamins.

2002(b). *Nonverbal Communication across Disciplines: Volume 1: Culture, sensory interaction, speech, conversation*. Amsterdam: John Benjamins.

Pujol, C. 1998. "Literatura india traducida". *ABC literario*, 30-1-98, p.11).

Valero Garcés, C., Sales, D., Soto, B. y El-Madkouri, M. 2004. "Panorama de la traducción de literatura de minorías en la España de comienzos de siglo: Literatura de la india, literatura árabe, literatura magrebí y literatura de países africanos". En *Tonos: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*. Núm. 8, diciembre 2004.

Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility*. Londres & Nueva York; Routledge.

Colour in Motion: A Comparative Study of Some Brightly Shining Aspects of Sea-Glow¹¹⁷

Yukiko Saito

同志社大学 (Doshisha University)

University of Liverpool

Abstract

This interdisciplinary paper aims to elucidate intriguing intercultural correlations of colour representations, focusing on the colour vision of sea-glow. As a Classicist and language teacher, I would like to expand my current research on Homeric colour into a cultural investigation referencing the Japanese colour-vocabulary. Countless hues appear on the sea, according to the light and angles that brightly illuminate the surface. Phrases such as “the wine-dark coloured sea” (oinopa pōnton) or “the grey (polios) sea” are often heard in Homer, while in Japanese the major phrase is traditionally ‘ao-i umi’(blue sea), which is expressed in profound ways. The main three forms of ‘ao’ are 青, 蒼, and 碧. The phrase 紺碧 (konpeki) describes a deep, dark-blue colour, conveying a vivid, positive sense. Moreover, the endless movement of water causes ceaseless changes of colour and sound, from which are perceived contrasting, dual senses of terrifying awe and fearless expectation to move forward, due to the sunlight or/and the effects of wind. Brightness, therefore, possesses both positive and negative representations; the shining aspect on the surface is encouraging, but simultaneously may be rather intimidating sometimes, along with unsettling impressions of confusion. After discussion of cultural differences concerning colour-perception, I propose a view of the intricate uncertainty symbolized by the infinitely changeable hues of the sea’s bright surface, which eventually connects with modern thought. My ultimate goal is to comprehend the insight of multicultural understanding with regard to the colour-sense of brightness, as related to correlations with contemporary thought. (250)

Key Words: Colour, Representation, Sea-Glow, Brightness

¹¹⁷ This work is supported by JSPS KAKENHI Grant Number 17K02608.

Introduction

Light is reflected by a vast expanse of water. Humans find this spectacle both fascinating and disconcerting. When we want to be alone, sometimes we simply look upon the open, boundless sea, as Achilles does in book one of the *Iliad* (1. 348-50): ἡ δ' ἀέκουσ' ἄμα τοῖσι γυνὴ κίεν: αὐτὰρ Ἀχιλλεύς / δακρύσας ἐτάρων ἄφαρ ἔζετο νόσφι λιασθείς, / θῖν' ἔφ' ἀλὸς πολιῆς, ὀρώων ἐπ' ἀπείρονα πόντον:¹¹⁸ He sits weeping on the shore of the grey sea, apart from his companions. The sea is endless, ἀπείρονα πόντον (1. 350), and countless hues appear on its surface according to the light and its angles — as Goethe (1970, xxxvii) states “The colours are acts of light” — along with the ceaseless movements and sounds of waves. In this respect, one peculiar phrase in Homer, οἴνοπα πόντον, ‘wine-dark coloured sea,’ is noteworthy. What is that colour like? Did ancient people not see the sea properly? Gladstone (1858 and 1877) suggests that the ancient Greeks were colour-blind. Scholars have argued substantially since then, aiming for precise definition of colour terms (e. g., Kober 1932; Wallace 1927), but today the study on colour has shifted into architectural, archaeological, or social and cultural areas (e. g., Pastoureau 2001 and 2004; Bradley 2009; Busatta 2014; Cleland and Stears, et al (eds.) 2014), in order to see ‘colour’ more broadly. It could be unreasonable to claim that the ancients were not interested in or incapable of perceiving colour. Simply they used their own limited vocabularies to express what they saw with their eyes (Kobayashi 2014).¹¹⁹ What kind of symbolic implication does the expression convey? Irwin (1974, 202) proposes that “Whatever the particular meaning of οἴνοψ “wine-like,” it is clear that in Homer the redness of wine cannot be the descriptive aim of the epithet, for the word is used of the sea and also of oxen. [... ...] perhaps οἴνοψ means “dark and gleaming,” or “dark with highlights.”” For Irwin, the Greeks saw colour in degrees of light and darkness. Scholars mostly agree that the Greeks were not so particularly concerned about ‘colour’ (whatsoever we name it in our sense), but nonetheless the significance of brightness in antiquity has been appreciated (e.g., Tarrant 1960; Osborne 1968; Rowe 1977). This viewpoint actually corresponds with Japanese colour terms (Satake 1980, 63-101; Satake 1986, 40-64; Kobayashi 2013, 178 and 207). It is said that there are four basic colour terms in ancient Japanese i.e., 明, 暗, 顯 and 漢. アカ (*aka*), クロ (*kuro*), シロ (*shiro*) and アヲ (*ao / awo*) is usually translated as red, black, white and blue, respectively, while it is very unlikely to exactly match Japanese colour terms with English words because *aka* is not

¹¹⁸ “and the woman all unwilling went with them still. But Achilles / weeping went and sat in sorrow apart from his companions / beside the beach of the gray sea looking out on the infinite water.” I used *OCT* text in this paper. All English translations in Homer come from Lattimore (2007 and 2011)

¹¹⁹ Further, Gage’s extensive study (1993 and 1999) is informative.

precisely the same colour of red in English sense, for instance. Nevertheless, those four letters of *kanji* all represent lights or shades¹²⁰ and Japanese colour terms originated from the sense of light, too. As far as I know, however, the sort of colour-adjective of wine-like to delineate the sea does not exist in Japanese expression. Japan has been unfamiliar with wine and it is very recently that we started seeing bottles of wine from various countries at stores. Even so, there is no history of adjectives describing the sea by using Japanese alcohol names. It seems commonly accepted that the colour-sense in the West is basically polychromatic, while in Japan (the East), it is monochromatic (Joh 1993).¹²¹ That is, the representation of sea-glow would indicate some intriguing cultural differences or/and similarities on colour-perception of light. Berlin and Kay’s theory (1969) about the development of colour terms has been addressed profoundly and I also would like to claim that their research on ancient Greek and Japanese colour vocabularies is unsatisfactory. They consider only four terms for Greek (Homeric); λευκός, γλαυκός, ἐρυθρός and χλωρός. There are more colour terms that could be recognised as ‘basic’ even in Homeric Greek. For Japanese, they select 11 terms, which are *shiro*, *kuro*, *aka*, *midori* (green), *ki* (yellow), *ao*, *cha* (brown), *murasaki* (purple), *momoiro* (pink), *daidai* (orange) and *haiiro* / *nezumiiro* (grey). I must admit that those 11 terms are standard, but again these terms do not exactly match present-day usage.¹²² Having been pursuing ‘colour’ in antiquity as a Classicist, this time I aim to pin down an unusual or hopefully original point for future research, trying to *see* the image of the part of

¹²⁰ The significance of light is clear and Satake (1980 and 1986) analyses those four individual colours, combining as follows:

アカ クロ
明 暗

シロ アヲ
頭 漠

See also Furihata (1999). About during the 17th century, ‘wo’ is changed into ‘o,’ thus *awo* is used when classical Japanese terms are meant (Kobayashi 2013, 172).

¹²¹ He compares the different colour usages of family crests between the Western and Eastern cultures, but also admits that employing many colours is related to something religious, which does have the same practices in both cultures (see p. 310).

¹²² In Berlin and Kay (1969, 42-43), Japanese can be a counterexample for their theory of the evolutionary sequence of color terms in the respect of blue and green. キ(*ki*) joined in the Heian era (Chamberlain states that yellow is not mentioned in *Kojiki*; Chamberlain, 1932, xl-xli). For the development of colour terms, see also Allen, 1879; Irwin, 1974, 220-222.

Homeric colour-world, focusing on the brightness on the sea, along with the comparative analysis with the Japanese colour vocabulary.

I. Enchanting, but Risk-taking Sea

In the example from the *Iliad* above, the colour of the sea is described as grey, πολίος (πολιῆς in 1. 350), which rather strengthens Achilles' ambiguous, sorrowful sense. Afterwards he asks Thetis, his mother, to let Agamemnon and the other Achaians learn what they have done to him. Looking at the expanding grey sea, he might long for his home where he has not been back in the past ten years. Even if he can set a voyage to return, no doubt it is going to be a difficult journey again. Etymologically, the term πόντος (sea) is originally from the word that means 'path' or 'passage' through the water, or a 'crossing,' and the path that has obstacles (Alexander 2013, 7f; Busatta 2014, 333). Since the sea symbolises the contrastive, two-fold connotation such as chaos and the bridge among lands, time and timeless, menace and lure, life and death (e.g., Ferber 1999), the sense can be positively adventurous when we embark upon a new journey into the open sea, but simultaneously the sea itself is fundamentally dangerous. Odysseus in the *Odyssey* barely manages to survive on his return journey. For instance, in *Od.* 7. 248-50, all men but Odysseus are dead because Zeus casts the lightning, which is bright, ἀργῆτι (249) in the middle of the wine-dark coloured sea (μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ (250)). The sounds must be terrifying, κεραθνῶ (249). The dual conception of the sea-glow is to be remained for our consideration.

In fact, various colours apply to the sea in Homer, e.g., γλαυκός (bright, shining) at *Il.* 16. 34, ιοειδής (violetcoloured, deep-blue) at *Il.* 11. 298, *Od.* 5. 56, and 11. 107, κελαινός (dark in due, black or nearly black) for wave at *Il.* 9. 6, μαρμάρεος (bright) at *Il.* 14. 273, μέλας (black) at *Il.* 21. 126, 23. 693 and *Od.* 5. 353 (for wave). Πολίος (grey) is frequently used with the sea, e.g., *Il.* 1.

350. *Od.* 2. 261, and so on. Πορφύρεος (purple) appears six times for waves of the sea at *Il.* 1. 482, 16. 391, 21. 326, *Od.* 2. 428, 11. 243 and 13. 85.¹²³ Like Gladstone (1877), some might want to say that those colour adjectives are stock adjectives, but it is my standpoint that each of these adjectives is not worthless but valuable since they are chosen for the line. There is the process that the poet selects his words for the specific location, aiming to create his original piece of artwork.¹²⁴

II. Blue Hues on the Sea

According to Wallace (1927, 26), Homer uses “more color-words to the sea than to any other one thing”¹²⁵ and some claim that the Ancients were not particularly sensitive to the colour of wine (e.g., Gladstone 1877; Brown 1962, 192-195; Wilford 1983; Rutherford-Dyer 1983).¹²⁶ In Alexander’s opinion (2013), wine-dark coloured sea is to be considered “as dark as wine.” Οἶνος appears six times in the *Iliad*; 2. 613, 5. 771, 7. 88, 13. 703 (βόε οἶνοπε), 23. 143 and 316, and 13 times in the *Odyssey*; 1. 183, 2. 421, 3. 286, 4. 474, 5. 132, 221, 349, 6. 170, 7. 250, 12. 388, 13. 32 (βόε οἶνοπε), 19. 172 and 274. Ἐρυθρός (red) is used for wine for nine times; *Il.* 19. 38 (nectar), *Od.* 5. 93 (nectar), 165, 9. 163, 208, 12. 19, 327, 13. 69 and 16. 444, μέλας for three times; *Od.* 5. 265, 9. 196 and 346. Often αἶθος agrees with wine; *Il.* 1. 463, 4. 259, 5. 341, 6. 266, 14. 5, 16. 226, 230,

¹²³ Cf. μέλας describes water as well: *Il.* 2. 825, 9. 14, 16. 3, 161, 21. 202, 257, *Od.* 4. 359, 402, 6. 91, 12. 104, and 13. 409. Ἀργός (white, bright, swift), including ἀργ-related terms, occur twice at *Il.* 21. 8 and 21. 130 (river, ποταμός), λευκός (white) for water (ὔδωρ) at *Il.* 23. 282, *Od.* 5. 70 and 12. 172.

¹²⁴ Parry’s well-known work (1987) on oral tradition, which involves the so-called Homeric Question, has been vastly influential until today.

¹²⁵ See also pp. 27, 42 and 51 for οἶνος.

¹²⁶ See Gladstone 1877, esp. p. 377 for αἶθος. According to Gladstone (1877), the colour of wine is “approximative, and with a decided infusion of idea of darkness”(p. 375). See also Irwin 1974, esp. see p. 60; “Most wine in the ancient world was dark.”)

23. 237, 250, 24. 641 and 791, *Od.* 2. 57, 3. 459, 7. 295, 9. 360, 13. 8, 15. 500, 16. 14, 17. 536, 19. 197 and 24. 364. Remarkably, the term *κυάνεος*, which is usually rendered as blue or dark blue, does not appear at all of the sea in Homer and Hesiod (Kober 1932, 74 and 85-86 for *οἶνοψ* and sea; Irwin 1974, 89 and 103; Osborne 1968, 280; Busatta 2014, 333).¹²⁷ Kober (1932, 85) suggests that the Greeks "seem to have described the 'blue' variety by *μέλας*. [...] They may well have used *οἰνωπόος* of the 'red' variety, which really has a purplish color."¹²⁸ In Japanese, on the other hand, *ao-i umi* (青い海, blue sea) is a usual, relatively fixed expression. 青 means 'blue' and there are many other letters in *kanji* for 'blue,' e.g., 蒼, 碧, and so on, including blue-green-hues such as 紺碧, 紺青, 瀝青, etc.¹²⁹ They all express their own individual hues of blueness. According to Fukuda (1980), 蒼 is sort of somber blue and 碧 is a vague adjective between blue and green. As blue has been subtly and finely divided into individual colour hues, some once proposed that Westerners, particularly in English terms, were more sensitive to recognise blue hues than Japanese (Fukuda 1980, 192). I should like to question Fukuda's suggestion on the difference of expressing blue between Westerners and Japanese; as long as we concern about expressing 'blue,' westerners are more poetic than Japanese (Fukuda 1980, 188).

However, it seems that the symbolism of blue is not so much different between the West and the East (Fukuda 1980; Inomata, 1993). Blue encompasses the wide range of shades of blue, including green. It has been broadly acknowledged that blue and green were not distinguished in antiquity (Allen 1879, 257ff; Shinmura 1942, 319f; Satake 1980, 69-71; Imanishi 2002, 55-124;

¹²⁷ Simonides was the first to use *κυάνεος* for the sea.

¹²⁸ Sterman's fascinating work (2012) that pursues the mysterious *tekhelet* teaches us how to create the real blue from *murex*, sea snails, along with the significant factor of sunshine.

¹²⁹ See also Imanishi 2002, esp. 41ff. and 107-110.

Busatta,2014, 312-314; Pastoureau 2014, 14-19). Even today, we in Japan say 'blue' for the traffic light, although it is green.¹³⁰ The connotation of green, which is 'youth,' 'fresh,' or 'immature' like *χλωρός* in Ancient Greek, comes from natural plants initially, thus blue also connotes those symbolic meanings as well (e.g. 青二才 (green youth, greenhorn), grüner junge). 青 derives from 生 (to live) and 井 (a well), hence 青 etymologically means fresh, clean water collected in a well and others say that 青 is the combination between 月 (丹) and 生. 丹 means red earth, i.e., containing cinnabar or minium (Fukuda 1980, see pp. 162-195 (Chapter VI for 青); Imanishi 2002, 107-108). Those natural substances undeniably own fundamental connections with connotations or implications behind colour-terms.

II – 1. *Awounabara* (アヲウナバラ)

Let us first look at a few examples of blue sea, *awounabara*, in ancient Japanese treatises.

Awounabara is seen in the *Nihon Shoki*¹³¹, in chapter 1 (i) 然後、洗左眼。因以生神、號曰天照大神。復洗右眼。因以生神、號曰月讀尊。復洗鼻。因以生神、號曰素戔鳴尊。凡三神矣。已而伊弉諾尊、勅任三子曰、天照大神者、可以治高天原也。月讀尊者、可以治滄海原、潮之八百重也、素戔鳴尊者、可以治天下也¹³² and (ii)

¹³⁰ Joh 1993, 277; Kobayashi 2013, 168-195. Kobayashi (see esp. pp. 175f. and 193) states that the reason why blue is generally attached for the traffic light whose colour is actually green is caused by the parallel pair in ancient Japanese colour terms (see n. 4 above).

¹³¹ 日本書紀 *The Nihon Shoki, The Chronicles of Japan*, in the Nara era, finished in 720.

¹³² "Thereafter, a Deity was produced by his washing his left eye, which was called Ama-terasu-no-oho-Kami. Then he washed his right eye, producing thereby a Deity who was called Tsuki-yomi no Mikoto. Then he washed his nose, producing thereby a God who was called Sosa no wo no Mikoto. In all there were three Deities. Then Izanagi no Mikoto gave charge to his three children, saying, "Do thou, Ama-terasu no Oho-kami, rule the plain of High Heaven:

一書曰、伊奘諾尊、勅任三子曰、天照大神者、可以御高天之原也、月夜見尊者、可以配日而知天事也、素戔嗚尊者、可以御滄海之原也。¹³³ I underlined the *kanji* letters that indicate *awounabara*. We can see 滄海原 (*awounabara*) in (i) and 滄海之原 (*awounahara*) in (ii). 滄 (*awo*), which is also one of *kanji* letters that means blue, is ornamented with 海原 and 海之原 that mean the open sea. Here the birth of three gods, Amaterasu, Tsukuyomi and Susanowo, is narrated in both examples. Although the story and *kanji* are incongruous depending on different texts, one of three gods, Tsukuyomi in (i) or Susanowo in (ii), is assigned to govern the sea, which has blue colour. Susanowo, who is said to preside over the sea and storms, sometimes causes troubles for sailors. The key point is, one of three major territories that gods rule over is the sea, which is analogous with other ancient mythology, and the sea here is presented as blue.

The next two examples are from (iii) the *Kokin Wakashu*¹³⁴ 9. 406: 天の原
ふりさけ見れば 春日なる 三笠の山に 出でし月かも¹³⁵ and (iv) the *Tosa Nikki*¹³⁶, one of diary notes on the 20th of January: 青海原 ふりさけ見れば 春日なる 三笠の山に
出でし月かも¹³⁷. The poem (iii) was read by Abe no Nakamaro¹³⁸, who went to China and died

do thou, Tsuki-yomi no Mikoto, rule the eight-hundred-fold tides of the ocean plain: do thou, Sosa no wo no Mikoto, rule the world.” translated by Aston (1972). In Aston’s translation, this passage is located in 1. 21-22 section.

¹³³ “In one writing it is said: - “Izanagi no Mikoto charged his three children, saying, ‘Do thou, Ama-terasu no Ohokami, rule over the plain of High Heaven; do thou, Tsuki-yomi no Mikoto, be associated with her in the charge of Heavenly matters; do thou, Sosa no wo no Mikoto, govern the plain of Ocean.’” (1. 26 in Aston’s translation (1972))

Cf. 滄海 appears in 1. 8 section, too

¹³⁴ 古今和歌集, dating from the Heian period, its finished forms dates to c. 920, though controversial.

¹³⁵ “As I gaze out, far / across the plain of heaven, / ah, at Kasuga,^[SEP] from behind Mount Mikasa,^[SEP] it’s the same moon that came out then!” translated by Mostow (1996). This poem is also included into the *Hyakunin Isshu*.

¹³⁶ 土佐日記, *The Tosa Diary*, by Kino Tsurayuki (紀貫之), finished in c. 935.

¹³⁷ In Porter’s (1912) translation, the poem is located on February 25; “I, while gazing far / O’er the blue sea stretching wide, / Seem to see the moon / Rising o’er Mount Mikasa / At the Shrine of Kasuga.”

there. The general content is, to retrospect the view in Japan, nostalgically. The moon that he is seeing there could be the same with the one that he saw in Japan before, like the moon rising from Mt. Mikasa at Kasuga Shrine. It is a beautiful picture that the sea is illuminated in the moonlight. This dismal song, accepting the possibility that he would not reach home again, brings the feeling of sadness and melancholy. Strikingly, the first word of *amanohara* (天の原) that means the vast sky is changed into *awounabara* (青海原) in (iv). 海原 is described as blue (青) and the very similar sense of nostalgia exists there. Tohda (2006) claims that the author of the dairy, Tsurayuki, projects himself or his life onto Nakamaro. But why was 青海原 chosen instead of 天の原? I agree with the viewpoint that Tsurayuki rather meant to deliver the sense of intimidation by the sea, by adding blue that was traditionally recognised as negative, 'unpleasant' or 'horrifying' in Japan (Kobayashi 2013).¹³⁹ The blueness of the sea, which Tsurayuki was paying attention to, metaphorically marks the hardship that he gets through within his journey. Admiring the stunning view of the sea before his eyes, Tsurayuki deliberately selects 'blue sea' here in order to heighten the negative, nostalgic sense.

It is my crucial assumption that the blueness on the sea is elaborately paralleled with moonlight in the poem (iv). The view is illustrated more colourfully, as the author aimed to create a visual impact, using the colour and light. The picture of the song is very peaceful, but the sea is

¹³⁸ 阿倍仲麻呂 c. 698 - c. 770.

¹³⁹ On the other hand, green had positive associations as soft, or beautiful. Thus, poets or writers used those two terms differently, depending on the context how they wished to deliver (see Kobayashi 2013, 191-207). Green was used for the sea as well, in order to convey the fully positive sense. Thus, when the author wants to talk about the sky in positive content, green (*midori*) is applied for sky instead of blue (e. g. 日は、いとうらかなれど、空はみどり (*midori*) に霞みわたれるほどに、女房の装束の、にほひあひて、いみじき織物、色々の唐衣などよりも、なまめかしう、をかきこと限りなし。「関白殿二月二十一日に」 in 枕草子, *Makuranosoushi*), though it is unsure whether *midori* is the same as green in English terms.

moving steadily, changing its light all the time.¹⁴⁰ The entire view is slow, with no or little sound, and the moonlight is singled out. I would say that the whole picture is internalized. Concerning the difficulty of sailing, blue was attached to the sea, which provides the vivid contrast with the brightness of the moon.

II – 2. *Wine-blue-coloured Sea*

In contrast, the description of the sea-glow in Homer often involves more dynamic movement and sounds, to be dramatised the scene vividly, along with the succession of colours. After all, οἶνοψ could comprise various, graduated multi-coloured hues according to the light, hence it can be brilliantly shining sometimes but dully dark, too. I would try to show examples as many as possible within the limited space below.

The goddess Hera moves fast on the οἶνοπα πόντον, which is illustrated in the simile in *Il.* 5. 770-2. The sea is spreading wide in front of a man and is coloured as οἶνοψ. The far edge is in haze (ἠεροειδὲς at 770). Also the sounds of horses' neighing (ὕψηλλες at 772) and the movement of their stride (τοσσον ἐπιθρόσκουσι at 772) resonate. In *Il.* 23. 138-43, Achilles cuts off a lock of his hair, which is ξανθός (yellow, blond), and later puts it onto Patroklos' dead body, to be burnt together. He, being in distress because of Patroklos' death, observes the sea (οἶνοπα πόντον at 143). The sea, wide open in front of him, is also associated with uncertainty, terror, and ultimately, death. This is a good example to consider that the sea with οἶνοψ could indicate misfortune, or fear. Once

¹⁴⁰ *Amanohara* and *awounabara* are seen elsewhere in Japanese treatises, though obviously *amanohara* occurs more than *awounabara*, as far as I have found. This time this reference site was particularly useful:

<http://jti.lib.virginia.edu/japanese/search/search.jp.html> (Japanese Text Initiative Electronic Text Center | University of Virginia Library)

you are on a voyage, your life is in jeopardy. Further, the colour combination between yellow (or gold) and wine-dark coloured, i.e., πυρῆς (fire in pyre) and ξανθὴν (blond) at 141 and οἶνοπα at 143, are beautifully integrated with the sea-view, in order to enforce the sorrowful sense. In *Od.* 12. 384-8, Zeus and the Sun god help each other, to punish mortals who are sailing on οἶνοπι πόντῳ: Τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς: / "Ἥέλι', ἧ τοι μὲν σὺ μετ' ἀθανάτοισι φάεινε / καὶ θνητοῖσι βροτοῖσιν ἐπὶ ζεῖδωρον ἄρουραν: / τῶν δέ κ' ἐγὼ τάχα νῆα θοὴν ἀργῆτι κεραυνῶ / τυτθὰ βαλὼν κεάσαιμι μέσῳ ἐνὶ οἶνοπι πόντῳ."¹⁴¹ Brightness over the sea due to the Sun god and Zeus creates vivid colour and sound effects, i.e., the sun itself (Ἥέλι' at 385) is brightly shining (φάεινε at 385) and Zeus' thunderbolt is also bright (ἀργῆτι at 387). The sounds of thunderbolt itself (κεραυνῶ at 387) and of being thrown out (τυτθὰ βαλὼν κεάσαιμι at 388) into the sea are frightening for men. The overview of the sea could be shining brightly when Zeus provides ἀργής, the flash of lightning. Also quick motion is emphasised (τάχα and θοὴν at 387). This scene is aurally and visually colourful indeed. Although the sea might look shining, however, the context is not fully positive as Zeus is trying to punish men. This is very similar to the example of *Od.* 7. 248-50 that we saw above and *Od.* 5. 130-132. In fact *Od.* 5. 132 is the same line with *Od.* 7. 250.¹⁴² Zeus' thunderbolt, which is supposedly shining, overturns Odysseus' ship floating over οἶνοπι πόντῳ. Sound and motion function very effectively and colour presentation reinforces the expected outcome. Further, in the *Iliad* the heart of each Achaian is troubled greatly as the sea water is shaken by two winds of Boreas and Zephyros (*Il.* 9. 4-8). In this scene the water is darkened (κῦμα κελαινὸν at 6) and raised high (κορθύεται at 7), thus the Achaians' souls are divided within

¹⁴¹ "Then in turn Zeus who gathers the clouds answered him: / "Helios, shine on as you do, among the immortals / and mortal men, all over the grain-giving earth. For my part / I will strike these men's fast ship midway on the open / wine-blue sea with a shining bolt and dash it to pieces."

¹⁴² Ζεὺς ἔλσας ἐκέασσε μέσῳ ἐνὶ οἶνοπι πόντῳ.

themselves (ἐδαΐζετο θυμὸς ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν at 8), i.e., they are in doubt. A vigorous movement is pictured there, along with the sound effect; winds' blowing and ruffling waves. The dark hue, κελαινός, is chosen for the colour of the wave, which intensifies warriors' troubled hearts adequately, thus the entire view is intimidating. After all, the sea itself is a risk.

However, a fundamental difference is remarked in *Od.* 5. 221-5 where Odysseus is firmly ready to confront some possible difficulties to sail back home. The fearful sea is to be faced. The impression is unquestionably stronger than the Japanese treatises that we saw above. The sea is terrifying, but Odysseus is determined to conquer the sense of fear and reach his destination. His going for the adventurous voyage could be taken as positive or encouraging. On principle the sea is dangerous, but simultaneously could be something to confront. Moreover, sometimes the sea waves rather let men move forward. In *Od.* 2. 420-421 (τοῖσιν δ' ἵκμενον οὖρον ἴει γλαυκῶπις Ἀθήνη, / ἀκραῆ Ζέφυρον, κελάδοντ' ἐπὶ οἴνοπα πόντον.¹⁴³), Telemachos and his fellows leave their home and Athene assists their sail, sending a wind, ἵκμενον οὖρον (420). Sailing is thus not always risky. The three factors, i.e., sound, movement and colour, are elaborately harmonised, in order to emphasise the whole positive sense. Athene's eyes are brightening, γλαυκῶπις (420), winds blow off, ἀκραῆ (421) over the sea that is described as οἴνοπα πόντον (421). Men are helped by these waves to move on. The sounds of the waves on οἴνοπα πόντον can be heard, κελάδοντ' (421). Because of the winds and waves, the sea is rather brilliantly shining, which strengthens the men's active feeling for their adventurous journey ahead. Thus, οἴνοπα πόντον, which could possibly present the darkness on the sea, does not only bring negativeness but also encouragement and positiveness. Being assisted by the winds, men are actively setting sail for their exploration. Perhaps

¹⁴³ "The goddess gray-eyed Athene sent them a favoring stern wind, / strong Zephyros, who murmured over the wine-blue water."

there is a sense of fear inside, but the entire view is more likely positively eager to act, which colour, sound and movement support for each other. The images are altogether to be externalized.

To sum up, although there are many other scenes that mention the sea and substantial colour terms exist in Japanese ancient treatises, as far as I can understand so far, the general conception of contrast between polychromy (West) and monochromy (East) is perhaps correct and both positive and negative senses are entailed in the brightness of the sea-glow. Nevertheless, it seems judicious to comprehend that the Western landscape is illustrated more outwardly expressive, with more powerful sounds, movement and successive colour presentations, as if we were watching a film. On the other hand, the Japanese scenery of the sea-glow tends to provide more placid imagery, with less sound and motion. We are invited to appreciate the shape of the image itself, quietly, without much musical and/or chromatic distraction. Overall, the 'externalization' (West) and the 'internalization' (Japan / Asia) contrast sharply when the view of the sea is described.

III. Conclusion

Alexander (2013, 6) rightly states; "The sea not only sets the scene of action, but also the mood." The reflection of light on the sea heightens the sense of a lively, and/or terrifying air. Brightness on the sea could betoken a successful voyage, while stormy dark colours on the surface could foreshadow troublesome difficulties. We all are making a journey in life, which is yet to be revealed. In this respect, the journey itself is indeed a metaphor of life and the sea itself can also be perceived as a mysteriously veiled path, with uncertainties that include the incessant reflection of

light.¹⁴⁴ The reflected colour on the surface that absorbs light metaphorically represents an adventurous, hopeful, but yet unsure or confused sense of passion in our life. The changeable state of colour and motion on the sea that is greatly affected by brightness is indeed the symbol of the path of life itself, which never ceases moving.

The colours of the sea are ever-changing, perpetually, no matter where you are. Human beings ought to be awed at all times by the majestic view of sea-glow, which also reflects upon the colour of wine that produces varicoloured hues. This brightness was so astonishingly beautiful and inspiring that the ancient Greeks could not even possibly ignore the stunning gradations of colour in composing their sentences while they were discussing matters of the world with a glass of wine.

¹⁴⁴ In fact, light means 'to see,' i. e., 'to know.' For the imagery of light and dark (Bowra 1953, esp. 40-53; Constantinidou 1993 and 2010). Hera actually touches the bright, shining sea (ἄλα μαρμαρέην), in order to let all the undergods be witnesses to the promise made between Hera and Sleep in *Il.* 14. 270-285, which I assume they all *know* and *understand* the situation properly by the act.

Bibliography

Alexander, C. (2013), "A Winelike Sea," *Lapham's Quarterly*, available at <http://www.laphamsquarterly.org/sea/winelike-sea>.

Allen, G. (1879), *The Colour-Sense*, London.

Aston, W. G. (1972), *Nihongi*, with an introduction to the new editions by T. Barrow, Charles E. Tuttle Company, Inc.

Berlin, B. and P. Kay. (1969), *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*, University of California Press.

Bowra, C. M. (1953), *Problems in Greek Poetry*, Oxford.

Bradley, M. (2009), *Colour and Meaning in Ancient Rome*, Cambridge.

Brown, A. D. Fitton. (1962), "Black Wine," *The Classical Review* 12. 3, pp. 192-195.

Busatta, S. (2014), "The Perception of Color and The Meaning of Brilliance Among Archaic and Ancient Populations and Its Reflections on Language," *Antrocom Online Journal of Anthropology*, Vol. 10. n. 2., pp. 309-347.

Chamberlain, B. H. (1932), *Translation of "KO-JI-KI" or "Record of Ancient Matters"*, J. L. Thompson & Co., Kobe.

Cleland, L. and K. Stears with G. Davies (eds.). (2014), *Colour in the Ancient Mediterranean World*, Oxford (BAR International Series 1267).

Constantinidou, S. (1993), "AUGH/AUGAI: Some Observations on the Homeric Perception of Light and Vision", *ΔΟΔΩΝΗ* 22, pp. 95-107.

(2010), "The Light Imagery of Divine Manifestation in Homer." In Christopoulos, E. M. et al (eds.), *Light and Darkness in Ancient Greek Myth and Religion*, Lexington Books, pp. 91-109.

Ferber, M. (1999), *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press.

Gage, J. (1993) *Colour and Culture*, Bulfinch Press.

(1999), *Colour and Meaning*, University of California Press.

Gladstone, W. E. (1858), "Homer's Perception and Use of Colour," *Studies on Homer and the Homeric Age III*. Oxford, pp. 457-499.

(1877), "The Colour-Sense," *Nineteenth Century* 2, pp. 366-388.

Goethe, J. W. (1970), *Theory of Colours*, translated by C. L. Eastlake and introduction by D. B. Judd. Cambridge: The MIT Press (pbk).

Irwin, E. (1974), *Colour Terms in Greek Poetry*, Toronto.

Kober, A. E. (1932), *The Use of Color Terms in the Greek Poets*, The W. F. Humphrey Press: Geneva, New York.

Lattimore, R. (2011 (1st 1951)), *The Iliad of Homer*, Introduction and Notes by R. Martin, The University of Chicago Press: Chicago and London.

(2007 (1st in 1967)), *The Odyssey of Homer*, HarperCollins Publishers: New York.

Mostow, J. S. (1996), *Pictures of the Heart: The Hyakunin Isshu in Word and Image*, University of Hawaii Press.

Osborne, H. (1968), "Colour Concepts of Ancient Greeks," *The British Journal of Aesthetics* 8, pp. 269-283.

Parry, A (ed.). (1987), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford University Press.

Pastoureau, M. (2001), *Blue: The History of a Color*, Princeton University Press.

(2014), *Green: The History of a Color*, Princeton University Press.

Porter, W. N. (1912), *The Tosa Diary*, London: Henry Frowde.

Rowe, C. (1977), "Concepts of Colour and Colour Symbolism in the Ancient World." In Portmann, A. (ed.), *Colour Symbolism: Six Experts from the Eranos YearBook 1972*, Dallas, Texas, pp. 23-54.

Rutherford-Dyer, R. (1983), "Homer's Wine-Dark Sea," *Greece & Rome* 30, pp. 125-128.

Sterman, B. with J. T. Sterman (2012), *The Rarest Blue*, Lyons Press.

Tarrant, D. (1960), "Greek Metaphors of Light," *The Classical Quarterly* 10. 2, pp. 181-187.

Wallace, F. E. (1927), *Color in Homer and in Ancient Art*, Northampton, Massachusetts.

Wilford, J. N. (December 20, 1983), “Homer’s Sea: Wine Dark?”, *The New York Times*, available at NYTimes.com.

今西浩子 (Imanishi 2002) 『青の系譜』 東信堂。

猪股静彌 (Inomata 1993) 「古代のアヲに関する研究」 『解釈』 39. 1, pp. 7-13。

小林英雄 (Kobayashi 2013) 『日本語の歴史
青信号はなぜアオなのか』 新装版、笠間書院。

佐竹昭広 (Satake 1980) 『萬葉集抜書』 岩波書店。

佐竹昭広 (Satake 1986) 『古語雑談』 岩波書店。

城一夫 (Joh, 1993) 『色彩の宇宙誌——色彩の文化史—— Cosmology of the Color』 明現社。

新村出 (Shinmura 1942) 『言葉の歴史』 創元社。

遠田晤良 (Tohda 2006) 「青海原ふりさけみれば--土佐日記の阿倍仲麻呂の歌」 『比較文化論叢』 18, pp. 27~49。

福田邦夫 (Fukuda, 1980) 『赤橙黄緑青藍紫——色の意味と文化——』 青娥書房。

降旗千賀子 (Furihata, 1999) 「色彩から見える色の意味——色の物質性：「青」と「赤」をめぐって」 神庭信幸他監修 『色彩から歴史を読むモノに潜む表現・技術・認識』、ダイヤモンド社、pp. 205-220。

For Japanese references:

Japanese Text Initiative Electronic Text Center (University of Virginia Library), available at: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/search/search.jp.html>

The Japanese Historical Text Initiative (JHTI) (University of California at Berkley), available at:

<https://jhti.berkeley.edu/index.html>

El Derecho de Autor y la protección jurídica de la producción cultural

Copyright and the legal protection of cultural production

Mati de los Ángeles Hernández Alfaro
Universidad de Alcalá de Henares

Resumen

Autoría y creación son conceptos fundamentales para la producción cultural, como se reconoce en la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001. Esto pone de manifiesto la necesidad de proteger el derecho del autor de forma equilibrada, para garantizar la existencia de otros intereses públicos o privados y favorecer el ejercicio de otros derechos, como el derecho de acceso a la cultura que permite a los ciudadanos ser consumidores o creadores de bienes culturales.

El presente trabajo aborda el estudio del régimen jurídico del derecho de autor como instrumento para estimular la producción de bienes que permiten enriquecer el acervo cultural, en un contexto en el que los avances tecnológicos plantean nuevos retos para su protección. Además, el estudio comprende el análisis del mantenimiento legal del límite al derecho de autor que supone la copia privada, según los modelos de explotación que permite la legislación.

Palabras Clave: Derecho de autor, copia privada, compensación equitativa, canon digital.

Abstract

Authorship and creation are fundamental concepts for cultural production, as recognized in Directive 2001/29 / EC of the European Parliament and the Council of 22 May 2001. This highlights the need to protect the author's right to balanced way, to ensure its coexistence with other public or private interests and favor the exercise of other rights, such as the right of access to culture that allows citizens to be consumers or creators of cultural goods.

This paper approaches the study of the legal configuration of copyright as an instrument to stimulate the production of goods that enrich the cultural heritage, in a context in which technological advances pose new challenges for their protection. In addition, this study includes the analysis of the legal limit to the copyright that the private copy supposes, according to the exploitation models that the legislation allows.

Keywords: Copyright, private copying, fair compensation, digital canon.

I. INTRODUCCIÓN

Las facultades concedidas al autor sirven de estímulo para la producción de contenidos culturales, de modo que el derecho de autor constituye una herramienta jurídica al servicio de la cultura, que permite recompensar la creatividad de los autores y la inversión en contenidos creativos.

No obstante, la protección del derecho de autor debe coexistir con otros objetivos de política pública como la educación, la investigación, la innovación o la igualdad en el acceso para las personas con discapacidad, permitiendo el ejercicio del derecho de acceso a la cultura reconocido por el artículo 44.1 de la Constitución española, lo que supone que el ciudadano puede participar en la cultura como creador y consumidor de bienes culturales.

En este contexto, en el cual se persigue el equilibrio entre las facultades exclusivas concedidas al autor y otros de derechos e intereses diversos en relación a la producción cultural, el presente trabajo aborda el estudio del régimen jurídico de protección del derecho de autor como instrumento para estimular la producción de bienes que permiten enriquecer el acervo cultural, derecho que en la actualidad se enfrenta a diversos retos derivados de la irrupción de nuevas tecnologías que facilitan el acceso, distribución y soporte de obras protegidas.

Además, comprende el estudio de los límites al derecho de autor que favorecen la difusión de conocimientos, permitiendo a los usuarios el acceso a contenidos protegidos sin la correspondiente autorización de su creador y, en particular, se analiza la situación actual del sistema de compensación por copia privada tras la sentencia del Tribunal Supremo, núm. 2394/2016, de 10 de noviembre de 2016.

II. LA PROTECCIÓN JURÍDICA DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL

II.1. La Protección constitucional del derecho de autor

El artículo 20.1.b) de la Constitución española (en adelante CE) reconoce y protege el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica, esta libertad constituye un derecho subjetivo a producir o desarrollar creaciones en cualquiera de los campos a los que se refiere la propia norma y supone una concreción de la libertad de expresión y difusión del pensamiento.

Debe tenerse en cuenta que el artículo 20.1.b) CE se encuentra incorporado en la Sección 1 del Capítulo II del Título 1, denominada «De los derechos fundamentales y de las libertades públicas», en el que se aglutinan derechos y libertades que conllevan una «comunicación pública libre» entre el creador y los terceros, por tanto, en éstos se regula el reconocimiento y protección del derecho a la información (Cremades, 1991: 1521; Storch de Gracia y Asensio, 1986: 1177). De este modo lo ha reconocido el Tribunal Constitucional en su sentencia 153/1985, de 7 de noviembre (FJ 5), en la que se señala que: «*En efecto el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica, reconocido y protegido en el apartado b) del mencionado precepto constitucional, no es sino una concreción del derecho - también reconocido y protegido en el apartado a) del mismo- a expresar y difundir libremente pensamientos, ideas y opiniones [...]»*. En el mismo sentido se ha pronunciado la STC 43/2004, de 23 de marzo; el ATC 152/1993, 24 de mayo; y el ATC 130/1985, de 27 de febrero.

Así, pues, el derecho a la producción y creación intelectual, al que se refiere el art. 20.1.b) CE, es un derecho genérico, reconocido a todos los ciudadanos, que protege la libertad de producir o crear y que resguarda la posibilidad futura de que cualquier individuo pueda convertirse en autor. La existencia de este precepto garantiza que cualquier ciudadano pueda emplear sus aptitudes, capacidades y talentos para crear un producto de entidad cultural y difundirlo públicamente si lo estima conveniente (Cremades, 1991: 1522).

El ejercicio de la libertad de crear, protegido por el art. 20.1.b) CE, permite que la actividad creadora del ciudadano derive en la producción de una obra, sin embargo, como sostiene Otero Lastres (1986: 373): «*En este punto, no se trata aún de proteger lo que entraría en la fase de la «exteriorización» de la obra artística, sino lo de la fase anterior: aquella en la que se crea o configura el producto intelectual; es decir, todo lo que rodea el acto creador en sí»*.

Como resultado de la creación de la obra surge el derecho de autor, que recae sobre la creación consumada y no sobre la expectativa creadora del individuo protegida por el art. 20.1.b) CE. Así las cosas, debe diferenciarse el derecho de creación intelectual del individuo o «*derecho a ser autor*» del «*derecho de autor*», ya que este último descansa en un bien intangible, que es externo al autor y que es el fruto de su ingenio.

El derecho de autor es un derecho de carácter fundamentalmente patrimonial, se trata de una propiedad especial (Portero Lameiro, 2016:35-37; Romero Coloma, 2000: 1115), tal y como se establece en el artículo 428 del Código Civil que reconoce que: «*El autor de una obra literaria, científica o artística tiene el derecho a explotarla y disponer de ella a su voluntad*». En el mismo sentido, el artículo 17 de Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea (DOUE C364/1, de 18 de diciembre de 2000), en el que se establece el derecho de toda persona a disfrutar de la propiedad de sus bienes adquiridos legalmente, en su apartado 2 reconoce la protección específica de la propiedad intelectual como propiedad especial.

En consecuencia, el respaldo constitucional del derecho de autor se encuentra en el reconocimiento de la propiedad privada recogido por el artículo 33 CE, y aunque la libertad de expresión protegida por el artículo 20.1.b) CE es un presupuesto para su existencia, el derecho de autor no deriva de ésta (García Sanz 2013: 5; Rogel Vide 2000: 1466). Al respecto, las sentencias del Tribunal Constitucional 51/2008, de 14 de abril (FJ 4) y 43/2004, de 23 de marzo (FJ 5), separan la libertad de producción y creación literaria y artística de la libertad de expresión, argumentando que: «*[...] la constitucionalización expresa del derecho a la producción y creación literaria le otorga un contenido autónomo que, sin excluirla, va más allá de la libertad de expresión*».

Por otro lado, se reconoce la existencia de una conexión entre las facultades morales del autor y la intimidad y el honor protegidos por en el art. 18.1CE. En este sentido, Storch de Gracia y Asensio (1986:1179) sostiene que las facultades morales del derecho de autor no son más que facultades derivadas del «*derecho a la integridad moral*», por lo que la protección del derecho de autor sería subsumible en la protección constitucional del artículo 18.1 CE.

II.2. Contenido del derecho de autor

El derecho de autor es un derecho subjetivo, que constituye un monopolio jurídico por tiempo limitado en favor del creador y que tiene una doble vertiente: patrimonial y moral. La naturaleza patrimonial o económica del derecho permite al autor beneficiarse materialmente cuando se produzca la difusión de la obra creada; en cambio, el aspecto moral del derecho comprende la protección de la paternidad de la obra, su integridad, la reputación, el buen nombre del autor, etc.

De este modo se encuentra reconocido en el artículo 27.2 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en el que se establece que: «*Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora*».

En la legislación española la protección de los derechos patrimoniales y morales del autor se encuentra contenida en el Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, (BOE núm. 97, de 22 de abril de 1996), por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante TRLPI), que regula, aclara y armoniza las disposiciones legales vigentes sobre la materia. Esta norma reconoce y protege el derecho del autor desde el momento de la creación de la obra, sin que se exija el cumplimiento de ningún otro requisito formal (art. 1 TRLPI), por ello es necesario que la obra se exteriorice o concrete a través de un soporte adecuado a la naturaleza de la misma.

De acuerdo con lo previsto en el artículo 17 TRLPI, corresponde al autor el ejercicio exclusivo de la explotación de su obra en cualquier forma, por tanto, esta disposición incluye una facultad negativa por la que se prohíbe a los terceros la reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de la obra sin el debido consentimiento del autor, con excepción de los límites previstos por la propia Ley. El contenido negativo del derecho, que se impone respecto a terceros, se concreta en una prohibición general de copiar (Cremades, 1991:1522).

Los derechos patrimoniales o derechos de explotación se reconocen desde la creación de la obra durante toda la vida del autor y hasta setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento (art. 26 TRLPI), son derechos susceptibles de transmisión a terceros por actos *intervivos* o *mortis causa* (arts. 42 y 43 TRLPI). En la práctica resulta común que el ejercicio de los derechos patrimoniales del autor se realice a través de las entidades de gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual, cuyo régimen jurídico se encuentra regulado por el Título IV del Libro III del TRLPI, el legislador las ha considerado como un medio para hacer efectivos los derechos reconocidos al autor, ya que dichas entidades cuentan con mecanismos para el control de los actos que requieren autorización del autor regulados en los artículos 17 a 25 TRLPI (Gómez de León López, 2006: 1-5).

En lo que respecta al contenido moral del derecho, se configura como un derecho inalienable e irrenunciable, oponible *erga omnes*, que protege el vínculo entre el autor y su obra, resguardándolo frente a posibles modificaciones y alteraciones, o frente a cualquier conducta que la desnaturalice (Auto del TS, 2894/2012, de 20 de marzo de 2012, Sala Civil,

rec. 1140/2011). En el mismo sentido, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, de 9 de septiembre de 1886, del que España es parte, establece en su artículo 6 bis.1 que: *«Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación».*

Así, pues, el autor posee la potestad exclusiva de difundir la obra por él creada y es el único que puede decidir sobre la forma en la que debe ser divulgada, dicha potestad implica el derecho a no difundirla, si esa es su voluntad. Así mismo, el contenido moral del derecho supone el reconocimiento de la paternidad de la obra; el derecho a divulgar la obra bajo seudónimo o de forma anónima; modificar la obra; e incluso retirar la obra del comercio por cambios en sus convicciones intelectuales o morales (art. 14 TRLPI).

II.3. Límites al derecho de autor

La legislación sobre derecho de autor persigue mantener un proporción entre la protección de los derechos de exclusiva reservados al autor, a los que nos hemos referido en el apartado anterior, y el acceso por parte de los usuarios a las obras protegidas, que se articula a través de una serie de limitaciones y excepciones, se trata de restricciones temporales y materiales a los derechos de exclusiva de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación.

Así, el Capítulo II del TRLPI, artículos 30 a 40 *bis*, regula los límites y excepciones al derecho de autor, de este modo el legislador español admite la existencia de situaciones concretas para las que no se requiere la autorización del autor respecto a los derechos de explotación contenidos en los artículos 17 a 23 TRLPI, estos límites pueden aplicarse siempre que no causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor o que vayan en detrimento de la explotación normal de la obra (art. 40 TRLPI).

Los límites regulados por el TRLPI se refieren la posibilidad de ciertos usos de obras protegidas sin autorización del autor y en síntesis comprenden:

1. Las reproducciones provisionales y la copia privada (arts. 31.1 y 31.2 TRLPI).

- Las reproducción, distribución y comunicación pública fines de seguridad pública o para el correcto desarrollo de procedimientos administrativos, judiciales o parlamentarios (art. 31 *bis*.1 TRLPI).
- Los actos de reproducción, distribución y comunicación pública de obras ya divulgadas que se realicen en beneficio de personas con discapacidad (art. 31 *bis*. 2 TRLPI).
- Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica (art. 32 TRLPI).
- La explotación de trabajos sobre temas de actualidad (art. 33 TRLPI).
- La utilización de bases de datos por el usuario legítimo (art. 34 TRLPI).
- La utilización de las obras con ocasión de informaciones de actualidad y de las situadas en vías públicas (art. 35 TRLPI).
- La posibilidad de utilización derivada de la comunicación pública autorizada (art. 36 TRLPI).
- Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos (art. 37 TRLPI).
- La ejecución de obras musicales en actos oficiales del Estado, de las Administraciones públicas y de ceremonias religiosas (art. 38 TRLPI).
- La parodia de obras divulgadas (art. 39 TRLPI).

II.4. El sistema de compensación equitativa por copia privada

La copia privada es un límite al derecho de reproducción que ostentan los titulares de derechos de autor (art 31.2 TRLPI), y que permite a las personas físicas la reproducción de obras divulgadas a las que se haya tenido acceso de forma legal, siempre que la copia que obtenga no sea utilizada de forma colectiva, ni con fines de lucro. De este modo, las personas naturales o físicas pueden realizar copias de obras protegidas sin necesidad de tener que contar con la autorización de su titular, no obstante, la Ley prevé un sistema de compensación equitativa por el perjuicio económico que supone la realización de copias para uso privado, el cual se encuentra previsto en el artículo 25 TRLPI.

La compensación equitativa por copia privada fue incorporada por primera vez en la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual (*BOE* núm. 275, de 17 de noviembre de 1987), para compensar las pérdidas derivadas de la aplicación de este límite al derecho del autor. De este modo se estableció un sistema de compensación en forma de 'canon' aplicable a aparatos, equipos y soportes de reproducción de obras protegidas, que debía ser recaudado por las empresas dedicadas a la fabricación, importación y distribución de estos equipos, para su posterior ingreso a través de las entidades de gestión colectiva de derechos de autor.

El Real Decreto-ley 20/2011, de 30 de diciembre, de medidas urgentes en materia presupuestaria, tributaria y financiera para la corrección del déficit público (*BOE* núm. 315, de 31 de diciembre de 2011) suprimió el canon y lo sustituyó por un sistema de compensación con cargo a los Presupuestos Generales del Estado. En consecuencia, con esta reforma se liberó a las empresas tecnológicas de la responsabilidad de gestionar el canon, dado que la compensación provenía de una partida presupuestaria abonada directamente por el Estado a las entidades de gestión.

La reforma del sistema de compensación equitativa por copia privada introducida por el Real Decreto-ley 20/2011 estaba justificada en la necesidad de adaptar la legislación española al Derecho comunitario (Carbajo Cascón, 2011: 3 y ss.; De Miguel Asensio, 2010: 1-2; García de Pablos, 2011: 2-6; Martínez Nieto, 2011: 1-6), debido a que el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (en adelante TJUE) en su sentencia de 21 de octubre de 2010, Sala Tercera, asunto C-467/08, Padawan SL contra Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), señalaba que España aplicaba el canon forma indiscriminada, sin distinguir si los adquirentes de equipos, aparatos y soportes eran personas físicas o profesionales, empresas o administraciones públicas, quienes se encuentran fuera del límite por copia privada y, en consecuencia, están exoneradas de la obligación de pago. En el mismo sentido pronunció posteriormente el TJUE en la sentencia de 16 de junio de 2011, (Sala Tercera), asunto C-462/09, Stichting ThuisKopie y la sentencia de 9 de febrero de 2012, (Sala Tercera), asunto C-277/10, Martin Luksan.

Posteriormente, con la aprobación de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el Texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (*BOE* núm. 268, de 5 de noviembre de 2014) se vino a reforzar el sistema de compensación con cargo a Presupuestos Generales del Estado y, al mismo tiempo, se modificó el concepto de compensación equitativa por copia privada, reduciéndose los supuestos en los que se considera que existe derecho a dicha compensación privada (De Román Pérez, 2015: 6 - 9). Como consecuencia de lo anterior, las entidades de gestión colectiva de derechos de autor recurrieron ante el Tribunal Supremo a

fin de solicitar la impugnación del Real Decreto 1657/201, de 7 de diciembre (BOE núm. 295, de 8 de diciembre de 2012), que regula la compensación por copia privada con cargo a los Presupuestos Generales del Estado, alegando la incompatibilidad del sistema de compensación español con el Derecho de la Unión europea (González, 2015: 17-18).

El Tribunal Supremo remitió una cuestión prejudicial al TJUE, quien se pronunció al respecto en su sentencia de 9 de junio de 2016, en su sentencia de 9 de junio de 2016, (Sala Cuarta), asuntos C-470/14, declarando que la Directiva 2001/29/CE no impide a los Estados Miembros financiar la compensación por copia privada a cargo de los Presupuestos Generales del Estado, no obstante, recuerda que solamente las personas físicas pueden beneficiarse del límite de la copia privada y que son éstas las que deben soportar el pago correspondiente. Así, pues, el TJUE considera que el sistema previsto por la legislación española no distingue entre personas físicas y jurídicas, ni tampoco establece ningún mecanismo que permita a las personas jurídicas solicitar la exención o la devolución de las cantidades pagadas, en consecuencia el TJUE ha declarado que el sistema español es contrario al Derecho de la Unión porque no garantiza que el coste de la compensación sólo sea sufragado por los usuarios de copias privadas, puesto que se traspa la obligatoriedad del pago a todos los contribuyentes, sin determinar un mecanismo que fije ningún criterio para detectar el daño a compensar (Ávila Álvarez, 2016: 5).

En aplicación de las directrices establecidas por el TJUE en la mencionada sentencia de 9 de junio de 2016, el Tribunal Supremo español resolvió en su sentencia de 10 de noviembre de 2016, núm. 2394/2016, Sala de lo Contencioso-Administrativo, la anulación de las normas españolas que soportan el diseño actual del sistema de compensación equitativa por copia privada, tal y como lo indica en el numeral décimo de la mencionada sentencia:

«DÉCIMO.- Una vez comprobado que no se ha ofrecido ningún argumento que permita excluir que de la sentencia del TJUE de 9 de junio de 2016 se desprende inexorablemente la incompatibilidad de la Disposición adicional 10ª del Real Decreto-ley 20/2011 y del apartado segundo del artículo 1 de la Ley 21/2014 con la Directiva 2001/29/CE, la única conclusión que puede extraer esta Sala es que -en aplicación del principio de primacía del derecho de la Unión Europea y, en particular, del criterio jurisprudencial sentado por la arriba citada sentencia Simmenthal- los mencionados preceptos legales deben considerarse inaplicables en el presente caso.

A ello ha de añadirse que el Real Decreto 1657/2012 es un reglamento ejecutivo, cuya finalidad consiste en desarrollar esos preceptos legales en lo relativo al procedimiento para el pago de la compensación equitativa por copia privada con cargo a las Presupuestos Generales del Estado. Así las cosas, es claro que el Real Decreto 1657/2012 carece de un fundamento legal efectivo y, en consecuencia, es nulo».

De este modo, la sentencia del Tribunal Supremo rechaza la pretensión del abogado del Estado de suspender el procedimiento hasta que el Tribunal Constitucional se pronuncie sobre el recurso planteado contra el artículo 1 de la Ley de Propiedad Intelectual de 2014 en que se regula la figura actual ‘canon digital’ con cargo a los Presupuestos Generales del Estado. Al respecto el Tribunal Supremo considera que: «[...] si una norma jurídica nacional es contraria al derecho de la Unión Europea, ha de ser inaplicada independientemente de que además pueda ser inconstitucional. El deber que pesa sobre todos los órganos judiciales nacionales de inaplicar –por sí solos, sin plantear previamente cuestión alguna al propio Tribunal Constitucional- las normas jurídicas nacionales contrarias al derecho de la Unión Europea es una exigencia dimanante del principio de primacía de éste».

En consecuencia, el Tribunal Supremo ha estimado parcialmente el recurso de tres entidades de gestión de derechos audiovisuales (EGEMA, DAMA y VEGAP), a quienes les reconoce interés legítimo frente a lo pretendido por el abogado del Estado, incluso en el supuesto en que la anulación del Real Decreto 1657/2012 no condujera a un incremento del importe global de la compensación equitativa.

Como respuesta a la anulación de las normas españolas que soportaban el sistema de compensación equitativa por copia privada, el Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio (BOE núm. 158, de 4 de julio de 2017), aprobado en Consejo de Ministros, ha venido a modificar el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, implantando un modelo consistente en el pago de un importe que debe ser satisfecho por los fabricantes y distribuidores de equipos, aparatos y soportes de reproducción, con el que se persigue satisfacer las necesidades de los distintos sectores implicados.

Este mecanismo de financiación de la compensación equitativa no es novedoso, pues, como hemos apuntado anteriormente, el ‘canon digital’ ya ha estado presente en la legislación española a través de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual. Sin embargo, la regulación prevista por el Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio incluye algunos matices que le distinguen del anterior sistema de ‘canon’, con el fin de garantizar que el coste

de la compensación equitativa recaiga exclusivamente sobre los usuarios de copias privadas, en los términos previstos por el artículo 25 TRLPI.

Cabe destacar que el Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio, prevé la implantación escalonada del ‘canon’ con el objetivo para facilitar la introducción del nuevo modelo previsto en el Real Decreto. En el primer año, a contar desde la entrada en vigor del Real Decreto-ley, se aplicará la compensación prevista en la Disposición Transitoria Segunda, por la que se establece un listado con el valor del ‘canon’ con el que se graban equipos, aparatos y soportes materiales de reproducción. Una vez transcurrido el señalado plazo de un año, como ya hemos mencionado, se regulará con carácter no transitorio, mediante Real Decreto, la relación de los equipos, aparatos y soportes materiales sujetos al pago de la compensación equitativa, las cantidades que los deudores deberán abonar por este concepto a los acreedores y la distribución de dicha compensación entre las distintas modalidades de reproducción.

III. EL DERECHO DE AUTOR Y LA PRODUCCIÓN DE BIENES CULTURALES

Las facultades concedidas al autor sirven de estímulo para la producción de contenidos culturales, tal y como reconoce la Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001 (*DOUE*, núm. L 167, de 22 de junio de 2001), relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información, que en su considerando 11 establece que: *«Un sistema eficaz y riguroso de protección de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor constituye uno de los instrumentos fundamentales para asegurar a la creación y a la producción cultural europea los recursos necesarios y para garantizar autonomía y dignidad a los creadores e intérpretes».*

En el mismo sentido, el Libro Verde de la Unión Europea sobre Derechos de autor en la economía del conocimiento, de 16 de julio de 2008, sostiene que: *«Un nivel elevado de protección de los derechos de autor es esencial para la creación intelectual. Los derechos de autor garantizan el mantenimiento y el desarrollo de la creatividad en interés de los autores, los productores, los consumidores y el público en general».*

Así, pues, el derecho de autor debe configurarse como una herramienta jurídica al servicio de la cultura, que disponga de mecanismos para incentivar la creación y la inversión en bienes culturales y que, al mismo tiempo, permita impulsar el desarrollo económico a través del

estímulo a las industrias creativas que representan un importante factor de competitividad y generación de riqueza.

De acuerdo con el informe de la Oficina Europea de Propiedad Intelectual y de la Oficina Europea de Patentes sobre la contribución de económica de las industrias intensivas de derechos de propiedad intelectual en la Unión Europea, en el periodo comprendido entre 2011-2013, un 27,8% de todos los puestos de trabajo de la Unión Europea, en torno a los 60 millones, correspondieron directamente a los sectores intensivos relacionados con la explotación de derechos de propiedad intelectual, de los cuales 5,4% del total de puestos de trabajo de la UE se atribuyen a actividades relacionadas con los derechos de autor, representando un 6,8 % del producto interno bruto de la Unión Europea, equivalente a 914, 612,000 € (EUIPO-EPO, 2016).

Sin embargo, los derechos de autor, que tienen por objeto recompensar la creatividad de los autores y la inversión en contenidos creativos, no pueden alcanzar sus objetivos aisladamente, sin tener en consideración los intereses de los usuarios de dichos contenidos creativos. Por ello, resulta fundamental contar con una normativa sobre derechos de autor que proporcione un alto nivel de protección a sus titulares y que permita mantener un equilibrio adecuado con otros objetivos de política pública como la educación, la investigación, la innovación o la igualdad en el acceso para las personas con discapacidad.

En consecuencia, surge la complejidad de llevar cabo una protección del derecho del autor de una forma adecuada y equilibrada, de manera que pueda coexistir con otros intereses públicos o privados, y que permita y favorezca el ejercicio de otros derechos. En particular, el derecho de acceso a la cultura reconocido por el artículo 44.1 CE, que implica que el ciudadano puede participar en la cultura por dos vías: bien como creador de bienes culturales, o bien, como consumidor de dichos bienes culturales (Porrás Nadales, 2013: 643-644).

La coexistencia de derechos e intereses diversos en relación a la producción cultural debe estar encaminada no sólo a producir una mayor cantidad de bienes culturales que pueden ser distribuidos, sino también debe permitir y promover el desarrollo del individuo garantizando un mayor y mejor acceso al conocimiento, y a la vez facilitar la participación de la mayor cantidad de personas posible en la producción de bienes culturales.

Hasta ahora el equilibrio entre la protección del autor y el acceso por los usuarios a obras protegidas se configuraba a través de un régimen de limitaciones y excepciones a los derechos de autor que más afectan a la difusión de conocimientos, a saber: la excepción en beneficio de bibliotecas y archivos; la excepción que autoriza la difusión de obras con fines educativos y de investigación; la excepción en favor de personas con discapacidad; o la

limitación por copia privada, con su correspondiente compensación equitativa. Sin embargo, la protección de los derechos de autor y su convivencia con otros intereses y derechos se enfrenta a nuevos retos con la irrupción de las tecnologías digitales, puesto que la generalización en el uso de conexiones a Internet ha modificado la forma de producir, distribuir y utilizar contenidos creativos (Comunicación de la Comisión Europea; 2015: 2).

No cabe duda de que la implantación de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación en la vida cotidiana de los ciudadanos facilita el ejercicio de su libertad creativa, de expresión e información, pues con su uso se prescinde de la intervención de los intermediarios culturales tradicionales, a la vez que los bienes culturales resultan más accesibles, dado que con ellas se han establecido nuevas formas de lectura y disfrute de los contenidos, proporcionando la posibilidad de una mayor interacción del usuario con los bienes culturales digitalizados, permitiendo su transformación, desarrollo y difusión (Carbajo Cascón, 2010: 128).

La llamada sociedad de la información o sociedad del conocimiento es el resultado de un nuevo contexto socioeconómico y cultural, en el que los derechos de autor se enfrentan a un enorme desafío, puesto que el entorno digital se encuentra en constante evolución, tal y como sostiene Navarro Fernández (1999: 199):

«La innovación tecnológica y su repercusión en las relaciones de producción y reproducción social provoca una rearticulación de la propiedad, y la mediación del derecho en una contradicción, puesto que si de una parte el derecho exclusivo de copia se le reconoce a los autores y cesionarios, la posesión y uso masivo de aparatos reproductores hace imposible o difícil realizar la efectividad de aquel derecho en términos de exclusión del goce de las obras».

Así las cosas, en este ámbito resulta prioritario implementar mecanismos eficaces de protección de los derechos de autor, sin que ello tenga que conllevar una restricción al ejercicio de derechos tales como el acceso a la cultura, la libertad de expresión o el derecho a la información, que deben garantizarse modulando su protección frente a las facultades reconocidas a los creadores.

En la práctica la transgresión de los derechos de autor en el entorno tecnológico se produce de forma masiva, lo cual parece incontrolable al menos por vía de los actuales mecanismos previstos por las normas de propiedad intelectual. Como respuesta a esta nueva

realidad se han establecidos nuevos instrumentos jurídicos de defensa de los derechos de autor, como el procedimiento administrativo especial de salvaguarda de los derechos de propiedad intelectual en Internet que tiene por objeto el restablecimiento de la situación de legalidad, es decir, la terminación de la conducta infractora, y que fue introducido por la Ley 2/2011, de 4 de marzo, de Economía Sostenible (BOE, núm. 55, de 5 de marzo de 2011), el mismo se sustenta ante la Sección Segunda de la Comisión de Propiedad Intelectual y a través de este procedimiento se persigue a los responsables de servicios de la sociedad de la información por cualquier vulneración de los derechos de propiedad intelectual realizada a través de estos medios.

Desde la implantación del procedimiento de salvaguarda de los derechos de propiedad intelectual en Internet, del total de solicitudes presentadas, 261 han dado lugar a un archivo de actuaciones por desistimiento del solicitante por no subsanar la solicitud defectuosa o poco fundamentada; de las 229 solicitudes que han prosperado, 117 ya han producido el respectivo acuerdo de inicio y otras 89 han dado lugar a un archivo de actuaciones por desaparición sobrevenida del objeto del procedimiento al haberse retirado los contenidos infractores, por haber cesado la actividad de la web o por imposibilidad de identificación de los titulares de la web, objeto de la solicitud). Las restantes 23 están en fase de investigación previa al acuerdo de inicio que conlleva las comprobaciones de identificación y verificación de las vulneraciones denunciadas, tal y como consta en el Balance datos tramitación de la Sección segunda de la Comisión de Propiedad Intelectual, de 21 de junio de 2016 (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016).

A la par de los mecanismos jurídicos de defensa de los derechos de autor en el entorno digital, se han venido implementando medidas tecnológicas de protección, tales como los *Digital rights management* o gestión derechos digitales, que son tecnologías de control de acceso usadas por editoriales y titulares de derechos de autor, con las que se persigue evitar la redistribución no autorizada de los medios digitales y restringir las formas en que los usuarios pueden copiar el contenido que han adquirido (Adiego Rodríguez, 2011:25 y ss.).

Sin embargo, desde nuestro punto de vista, las medidas jurídicas y tecnológicas resultarán siempre insuficientes frente a las vulneraciones del derecho autor, tanto dentro como fuera de los entornos digitales, sin una sensibilización social sobre la importación y el valor de la protección de las creaciones que forman parte del acervo cultural.

IV. CONSIDERACIÓN FINAL

La Constitución española resguarda los derechos de los creadores como una manifestación del ejercicio de la libertad de expresión, que es presupuesto necesario para la concreción de la obra protegida cuya explotación se reserva al autor, en tanto que es una propiedad especial, en virtud del reconocimiento del derecho a la propiedad privada. Así mismo, la Constitución española ampara la integridad moral del autor en su relación con la obra creada.

El contenido del derecho de autor, regulado en el TRLPI, protege los intereses materiales y morales del autor, a la vez que garantiza a todos los ciudadanos el acceso a las obras protegidas a través de un régimen que limita las facultades exclusivas del autor, a fin de favorecer la convivencia de los derechos de los creadores con otros intereses sociales en relación con la producción cultural.

No obstante, los usuarios son actores fundamentales en la protección de los repertorios culturales, por lo que es imprescindible que aprecien la importancia del derecho de autor, no como una imposición, sino como una herramienta indispensable para la sostenibilidad de la producción cultural.

Por tanto, las medidas normativas, con las que se pretende estimular la producción cultural y dotar de herramientas para combatir las actividades ilícitas, deben ir acompañadas de medidas preventivas que disuadan al usuario frente a las razones que lo llevan a consentir o participar en la comisión de infracciones, así como la adopción de medidas de sensibilización en las que se explique el valor y la función del derecho de autor en el ámbito cultural.

Bibliografía

Adiego Rodríguez, J. (2011). «Problemática informática de la protección de obras digitales protegidas», en Mata y Martín/ Javato Martín (Coords.), *La propiedad intelectual en la era digital: límites e infracciones a los derechos de autor en internet*. Madrid: La Ley, págs. 25-62.

Ávila Álvarez, A. M. (2016). «El procedimiento prejudicial C-470/14. La Sentencia con la crónica de una muerte anunciada», *Diario La Ley*, núm. 8790, Sección Tribuna, Ref. D-255, págs. 1- 6 [versión electrónica - base de datos La Ley Digital].

Belloso Martín, N. (2011). «Los derechos de autor en la sociedad tecnológica: contenido, tutela y límites», en Mata y Martín/ Javato Martín (Coords.), *La propiedad intelectual en la era digital: límites e infracciones a los derechos de autor en internet*. Madrid: La Ley, págs. 63-128.

Carbajo Cascón F. (2011). «Presente y futuro del canon por copia privada tras la sentencia del TJUE de 21 de octubre de 2010 en el caso Padawan», *Diario La Ley*, núm. 7639, Ref. D-240, págs. 1 - 24 [versión electrónica - base de datos La Ley Digital].

(2010). «Creación, edición y lectura en la sociedad de la información: entre la propiedad intelectual y el acceso a la cultura», *Pliegos de Yuste* [en línea], núm. 11-12, págs. 127-134.

Comisión Europea (2015). «Comunicación de la Comisión al Parlamento Europeo, al Consejo, al Comité Económico y Social Europeo y al Comité de las Regiones — Hacia un marco moderno y más europeo de los derechos de autor», [en línea], disponible: <https://ec.europa.eu/transparency/regdoc/rep/1/2015/ES/1-2015-626-ES-F1-1.PDF> [Fecha de recuperación: 16 de marzo de 2017].

Cremades, J. (1991). «Aspectos constitucionales del derecho de autor», *Diario La Ley*, Sección Doctrina, t. 2, págs. 1521-1527.

De Miguel Asensio, P. A. (2010). «El canon por copia privada ante Tribunal de Justicia», *Diario La Ley*, núm. 7520, págs. 1-5 [versión electrónica - base de datos La Ley Digital].

De Román Pérez, S. (2015). «Aspectos fundamentales de la Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y la Ley de Enjuiciamiento Civil», *Diario La Ley*, núm. 8453, Sección Tribuna, Ref. D-4, págs. 6-9.

EUIPO-EPO (2016). «Intellectual Property Rights intensive industries: contribution to economic performance and employment in the EU», 2ª ed., [en línea], disponible: https://euiipo.europa.eu/ohimportal/es/web/observatory/ip-contribution#ip-contribution_1 [Fecha de recuperación: 14 de marzo de 2017].

García de Pablos, J. F. (2011). «Consecuencias de la sentencia del TJUE sobre el canon digital en España», *Diario La Ley*, núm. 7610, Sección Tribuna, Ref. D-161, págs. 1-8 [versión electrónica - base de datos La Ley Digital].

García Sanz, R. M. (2013). «La posible modificación del art. 20.1.b) CE una propuesta a la crisis del derecho de autor», *Derecom*, núm. 14 (junio-agosto), págs. 1-13.

Gómez de León López, L. (2006). «Facultades de las Entidades de Gestión colectiva de derechos de propiedad intelectual», *Diario La Ley*, núm. 6584, 2006, págs. 1-5.

González, A. (2015). «La Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual», *Actualidad Jurídica Uría Menéndez*, págs. 15-32.

Martínez Nieto, A. (2011). «El canon por copia privada», *Diario La Ley*, núm. 7593, Ref. D-125, págs. 1-10 [versión electrónica - base de datos La Ley Digital].

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2016). «Balance de datos tramitación Sección Segunda, Comisión de Propiedad Intelectual», [en línea], disponible en http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/lucha-contra-la-pirateria/2016_4T_Boletin-Secc2-CPI.pdf [Fecha de recuperación: 25 de enero de 2018].

Navarro Fernández, J. A. (1999). «La copia privada y las metamorfosis del derecho de autor», *Actualidad civil*, núm. 1, págs. 199-209.

Otero Lastres, J. M. (1986). «La protección constitucional del Derecho de Autor: análisis del artículo 20.1 b) de la Constitución Española de 1978», *La Ley*, t.2., págs. 370 y sigs.

Porras Nadales, A. (2013). «Los principios rectores de la política social y económica», en AAVV, *Manual de derecho constitucional*, págs. 631-658.

Portero Lameiro, J. D. (2016). *La (relativa) constitucionalidad de los derechos de autor en España: antecedentes y estado de la cuestión*. Madrid: Dikynson.

Rogel Vide, C. (2000). «Libertad de creación y derecho de autor», en Berrocal Lanzarot /Jiménez París/ Callejo Rodríguez (Coords.), *Estudios jurídicos en homenaje al profesor Manuel García Amigo*. Madrid: La Ley, págs. 1461-1482.

Romero Coloma, A. M. (2000). «La protección constitucional de los derechos de los artistas», *Actualidad Administrativa*, núm. 39 págs. 1113-1124.

Storch de Gracia y Asensio, J. G. (1986). «Derecho a la producción y creación intelectual, derecho de autor y derecho de propiedad sobre la obra concreta: reflexiones para una construcción jurídica de dichos derechos», *La Ley*, núm. 2, págs. 1177-1181.

La cultura de masas y los *mass media*: su repercusión en las revistas de cómic adulto de los 80

Resumen

*La cultura de masas, unida inexorablemente a los *mass media*, irrumpe de manera incontrolable en la vida cotidiana española ya en los años 60, con el desembarco de la televisión en nuestro país, en los llamados años "del milagro económico". Este fenómeno afectó principalmente a los jóvenes que formaron la primera generación de televidentes, puesto que crecieron acompañados por un bombardeo continuo y repetitivo de imágenes generadas por televisión. Son de esta generación los dibujantes que en los 80, dentro de las revistas de cómic, llenan sus viñetas con referencias obtenidas de los medios masivos, unas referencias entendidas solo por aquellos que, como ellos, habían crecido delante de la televisión en los 60.*

*Revistas de cómic como *El Víbora* o *Cairo* nos ofrecen a través de sus viñetas los repertorios que creaban la identidad de esta nueva generación. En ellas podemos observar cómo deslizan estas referencias mediáticas solo comprensibles por aquellos que pertenecen a esa comunidad.*

La cultura de masas de los años 80, incubada en los 60, llegó a nuestro país para generar nuevos símbolos, identidades y comunidades que ayudaran a nuestra sociedad a distanciarse progresivamente de los años vividos bajo el monolítico y gris discurso franquista. La sociedad española al aferrarse al vertiginoso bullir de imágenes, personajes y productos que ofrecían estos nuevos medios encontró una alternativa, con todo lo bueno y malo que eso conllevaba.

Palabras clave:

Cultura de masas, cómic, comunicación, medios

Abstract

Mass culture, inexorably linked to mass media, invaded Spanish quotidian life in the sixties with the arrival of the television to the country during the Spanish miracle. This phenomenon affected young people in particular, as they were the first generation of viewers, growing up along with a continuous and repetitive flow of television-generated images. The cartoonists that published during the eighties are part of this generation and, as a consequence, the cartoons in magazines are full of references from mass media, only understood by those who, like their artists, had been brought up in front of the small screen in the sixties.

*Magazines such as *El Víbora* or *Cairo* offer the readers, through the art included in their pages, the works that created the identity of this new generation. In them we can recognize these mass media references shared by those who belonged to this community.*

The eighties' mass culture, brewed in the sixties, arrived to Spain to generate new symbols, identities and communities that helped our society to progressively distance itself from the years under the grey and monolithic Francoist discourse. The Spanish society found an alternative to the ideology of the regime by holding to a vertiginous swarm of images, figures and products from the new media, with all the good and bad consequences that this entailed.

Keywords:

Mass culture, comic, communication, media

INTRODUCCIÓN.

La irrupción de la televisión como nuevo medio de información, entretenimiento y publicidad fue uno de los cambios a los que nuestra sociedad asistió durante los llamados *años del milagro económico*, los cuales marcaron un antes y un después en el devenir histórico, político, social y cultural de nuestro país. Este nuevo medio no solo transformó la manera de informarse y entretenerse, sino que fue el motor de todo un proceso de modificaciones en la manera de transmitir las noticias y los contenidos, junto con la aportación de un nuevo tipo de lenguaje comunicativo que buscaba la creatividad para atrapar con imágenes vistosas y en movimiento al espectador.

El lenguaje comunicativo que hasta entonces se había practicado en nuestro país, a través de la radio y de la prensa, con la llegada de la televisión tuvo que reinventarse. Se dio paso a un lenguaje audiovisual que aportó un nuevo e ingente **bagaje cultural** que generó todo un conjunto de mensajes, símbolos, referentes, modas y actitudes que calaron hondo en la sociedad, principalmente en las mentes de la generación más joven: la de los 60. Entre estos jóvenes podemos encontrar a algunos de los autores de las historietas que analizaremos más adelante.

Por lo tanto, nos encontramos, como apunta Eco (1985, p.34) ante:

[un] ensanchamiento del área de consumo de las informaciones, [que] ha creado la nueva situación antropológica de la 'civilización de masas'. En el ámbito de dicha civilización todos los que pertenecen a la comunidad pasan a ser, en diversa medida, consumidores de una producción intensiva de mensajes a chorro continuo, elaborados industrialmente en serie y transmitidos según los canales comerciales de un consumo regido por la ley de la oferta y la demanda.

Serán esos mensajes los que seguirán evolucionando, modernizándose y acumulándose en la mente de los dibujantes de cómic, quienes a través de sus viñetas los plasmarán sobre papel.

Esa nueva cultura generada a partir de la aportación de los nuevos medios lo que consigue es irrumpir en cada uno de los rincones de nuestra vida, ¿cómo? La estrategia está más que estudiada: mediante la saturación reiterada de mensajes, signos, modas sobre el espectador hasta lograr la imposición de un modelo concreto. A la vez, manipula hasta generar la necesidad de alcanzar un determinado estatus social, al que solamente se pueda acceder mediante la adquisición y el consumo de una gama de productos fijados, de unos comportamientos estudiados y de la asimilación de unas modas específicas. Todo esto no es más que el resultado de una sucesión de decisiones tomadas por aquellos que se encuentran detrás de la industria cultural, a quienes normalmente les mueven intereses económicos y utilizan esta cultura y los *mass media* para guiar de forma velada la opinión y los gustos de los espectadores. Esto ya nos lo apuntaba Eco en *Apocalípticos e integrados* (1985, p. 360):

La industria cultural, al proponer al público su implícita y fácil visión del mundo, adopta los medios de persuasión comercial, y en lugar de dar al público lo que éste quiere, le sugiere lo que debe querer o creer querer.

El medio televisivo ha sido por tanto el más apropiado a la hora de conseguir la persuasión comercial, así nos lo indica Eco (1985, p. 361):

La televisión sabe que puede determinar los gustos del público sin necesidad de adecuarse excesivamente a él. En régimen de libre competencia, se adapta a la ley de la oferta y demanda pero no respecto al público, sino respecto a los empresarios. Educa al público según los intereses de las firmas anunciantes.

No obstante, y a pesar de todo ese mundo de manipulación que puede esconderse detrás de este tipo de nueva cultura, una parte de la importancia de ésta reside en su capacidad de democratización, de mayor accesibilidad, sin importar el estatus social de la audiencia y de su gran cantidad y variedad de temas y formas de expresión. Así lo señala Aguado (2004, p. 227) cuando nos habla del *sujeto masa* y de los cambios que éste genera en la nueva creación cultural.

La transmisión de esa cultura de masas a través del binomio aquí analizado de televisión y cómic será relevante puesto que consigue llegar a cada rincón de esa gran masa en que se ha convertido la sociedad. Masa que, además de consumidora, ahora también será productora, como apunta Umberto Eco (1985) al tratar el concepto de *clases subalternas* en sus *Apocalípticos e integrados*.

Esa cultura visual será la que iremos viendo cómo ha permeado nuestra vida a través del binomio citado. Una cultura visual que:

Como monstruo insaciable, lo devora todo, lo arrolla todo. Salta del cartel publicitario para introducirse en la intimidad del hogar, para incorporarse, imperceptible, pero machaconamente, al propio individuo. Imagen avasalladora, hiriente, dinámica, garbosa, audaz, fascinante, hipnótica, casi subliminal en sus efectos. Imagen en movimiento del cinematógrafo y de la pantalla pequeña de la televisión, imagen estática del tebeo, de las revistas ilustradas, de las portadas de novela popular. Imagen a la que se inmola gustosamente el olvidado placer de la letra impresa (Gasca, 1967, p. 125).

Una cultura que al ciudadano de a pie bombardea de forma constante desde su más tierna edad. Imágenes compuestas, en gran parte por estereotipos y tópicos generadores de necesidades, que se van colando de manera sutil en las mentes del público. Imágenes con "un mensaje soterrado, discreto, inocuo al parecer, pero tremendamente eficaz, irresistible. Un mensaje repetido utilizando las más diversas y atrayentes formas, que hará al lector hablar, escribir, comer, comprar, amar, vestir, ganar las elecciones y morir como los protagonistas" (Gasca, 1967, p. 126).

En efecto, será ese conjunto de símbolos, iconos e imágenes el que más nos interese en la segunda parte de este artículo, pues marcará el punto de partida del análisis de las historietas publicadas en *El Víbora* y *Cairo*. Ese estudio nos llevará a comprobar cómo les afectaba a estas viñetas y a sus dibujantes la cultura de masas, no solo la de los 80, sino también la que les había influido desde niños, para así conocer cómo la plasman y qué posición tienen respecto a ella. Conoceremos, gracias a sus representaciones, los productos que aturdían a la población de modo insistente a través de la pantalla y cómo quedaban luego reflejados en los comportamientos de la sociedad.

LOS MASS MEDIA.

La puesta de los *mass media* al servicio de la cultura de masas fue primordial para el éxito, desarrollo y expansión de ésta. Pero ¿qué entendemos por *mass media*? Podemos considerar "medios de comunicación de masas o mass media [...] [a] aquellos canales

artificiales a través de los cuales se transmiten mensajes que se dirigen a un receptor colectivo o social" (Cabrera, 2013, p.20). Al mismo tiempo:

También son una industria o empresa, un poder importante en el espacio individual, familiar y social; mediadores políticos que canalizan y crean opinión pública [...]; instrumentos de cultura y vehículos de difusión de obras culturales; mecanismos a través de los cuales los individuos perciben el mundo que los rodea (Freidenberg, 2004, p. 1).

En relación con lo anterior, y en concreto para esta investigación, el aspecto sobre el que haremos mayor hincapié será en el de la *difusión*, por ser un elemento esencial a la hora de conseguir el éxito y la expansión de los contenidos e intereses de la cultura de masas. En nuestro caso, esta difusión se realiza a través de dos canales comunicativos muy concretos, la televisión y el cómic, con dos tipos de lenguaje muy codificados y reconocibles por espectadores y lectores.

LA TELEVISIÓN.

Tomando la **televisión** como primer *mass media* a comentar, debemos enfatizar el hecho de que:

Constituye el colofón de la intersección entre medios de comunicación y cultura de masas, enfatizando, asentando y ampliando los rasgos comunicativos apuntados ya por la radio, de profundizar en el valor de instantaneidad y co-presencia del público que había inaugurado la radio como medio de masas, la televisión introduce de lleno a las sociedades occidentales desarrolladas en la cultura visual (Aguado, 2004, p. 238).

La televisión ofrecía la *imagen en movimiento*, una representación de la que el espectador podía disfrutar desde su propia casa sentado cómodamente en su sofá. Un aspecto comunicativo enormemente eficaz a la hora de generar audiencia, puesto que no solo era una imagen en movimiento atractiva y llamativa, sino que tenía la gran ventaja de ser muy fácil de digerir, ya que el proceso mental que requería su disfrute era mínimo. Bastaba con observar, apenas tenían que leer o comprender, pues estas imágenes se encargaban de hacer llegar el contenido al espectador de la manera más desmenuzada posible para que no les costara asimilarla, de ahí en parte su éxito.

La publicidad fue de las primeras en darse cuenta del potencial comunicativo, manipulador y divulgativo de la televisión. Era el medio perfecto para seguir desarrollándose, expandiéndose y captando la atención del público. De nuevo otro binomio con un futuro prometedor. Esa imagen en movimiento, de la que hablábamos, era la plataforma ideal para la transmisión de publicidad: lograba ampliar su ratio de acción a otros públicos a los que poder incitar y convencer de la compra de nuevos productos. El discurso persuasivo de la publicidad se vuelve más potente y eficaz con el uso de la televisión como canal de emisión. Por un lado, consigue convencer al espectador de los beneficios de un determinado producto u objeto para que éste sienta la necesidad irremediable de comprarlo. Por otro, asocia dicho objeto o producto con una serie de modos de vida deseables que conllevan a una mejora del estatus. De este modo, consigue mostrar al público aquello que necesita para tener una posición relevante dentro de la sociedad. Pero, lo que sucede en realidad es la perpetuación de un sentimiento de continua insatisfacción, ya que a pesar de la adquisición y consumo de todo aquello que les promete una vida mejor, no logran siquiera acercarse a ella, puesto que ya se encargan la industria y la publicidad de continuar recordándoles que sus vidas son imperfectas y que siguen necesitando de la compra de nuevos productos para mejorarlas.

Ese mundo perfecto que nos muestra la publicidad se obtiene a través de la sucesión de distintos estereotipos y tópicos, que condensarían los supuestos modelos a los que debemos aspirar para tener: reconocimiento social, una vida de perfección absoluta y de felicidad plena.

No obstante, no todo en el lenguaje televisivo es publicidad, también cumple otras funciones como la de mantener informada a la sociedad. La televisión actúa como un servicio periodístico cuando se encarga de "recoger, procesar y difundir la información. Constituye el ejercicio de una función de vigilancia que los medios realizan sobre lo que sucede en la sociedad". (Freidenberg, 2004, p.2). Aunque, debemos tener en cuenta que, en muchas circunstancias, ni la información que transmite es tan rigurosa, ni ejerce su función de vigilancia todo lo bien que se esperaría de ella.

No podemos olvidarnos, llegados a este punto, de una de las funciones más positivas que detenta la televisión como medio emisor: la transmisión de herencia cultural de generación en generación. Traslada todo nuestro bagaje cultural a las siguientes generaciones y difunde, al mismo tiempo, este conjunto a otros países y grupos sociales. Como afirma Freidenberg (2004, p.2) "los medios de comunicación no sólo informan a la comunidad e interpretan el significado de la noticia, sino que transmiten sobre la sociedad misma, su historia como unidad social, sus errores, sus aciertos, sus normas y valores".

Las funciones que más manejaremos en este artículo serán, sin embargo, aquellas que tratan la diversión, el entretenimiento, la persuasión y el servicio al sector económico, puesto que son las que mayor relación tienen con las historietas de cómic seleccionadas.

De la primera función poco tenemos que explicar, puesto que es una de las razones básicas por las cuales encendemos el televisor: para divertirnos o entretenernos. En cuanto a la segunda, sí merece la pena pararnos un poco más en su análisis, para así conocer de verdad hasta dónde llega el poder de esta categoría. No he encontrado mejor explicación que la que propone Freidenberg (2004, p.3):

Los medios de comunicación se usan también para formar tendencias en la opinión pública, influir sobre los votantes, modificar actitudes, moderar la conducta, derrumbar o construir mitos y vender productos. Esta función es más efectiva cuando se lleva a cabo de manera sutil.

Esta será una de las funciones que más veremos criticadas en las viñetas de cómic que trataremos, ya que a través de sus trazos buscan poner en evidencia esa oculta manipulación y persuasión que actúa de manera soterrada en los medios.

La última función citada nos sirve para aclarar el papel que detenta la industria y las empresas tanto en los *mass media* como en la cultura de masas. La función enfocada como servicio al sector económico nos habla de que:

En las sociedades capitalistas, los medios de comunicación son empresas y su servicio más obvio es la función publicitaria. Los medios acercan entre sí a vendedores y compradores al crear espacios que atraen público y venden este espacio a los anunciantes, los que ofrecen luego sus productos al público (Freidenberg, 2004, p.3).

Es llamativa la cantidad de funciones que pueden llegar a detentar los medios de comunicación, y no siempre con intenciones positivas.

Aquello que sí ha quedado meridianamente claro, en cuanto a la cultura de masas y *mass media* se refiere, es que no siempre están interesados ni preocupados por atender, en los mensajes que crean y transmiten, a las peculiaridades culturales que puedan existir en una comunidad. Prefieren simplificar el proceso de creación de los contenidos armando un público tipo, que ante todo sea homogéneo. El cómic, sin embargo, ha sido una plataforma que ha buscado representar no sólo aquello que está aceptado socialmente, sino también todo aquello que ha ido quedando en los márgenes sociales, políticos y culturales de cada comunidad y época, mientras que la televisión ha sido algo más reticente a ello. Serán muchos de estos aspectos los que percibiremos en las historietas escogidas de las revistas de cómic para adultos de los 80: *Cairo* y *El Víbora*.

EL CÓMIC.

El segundo *mass media* a analizar será el **cómic**, medio que, aunque tuvo buena acogida por parte del público en determinadas épocas, en otras ocasiones estuvo desprestigiado o relegado al espacio de efímero entretenimiento para niños. Esto llevó a su menosprecio como arte, literatura y plataforma de comunicación importante. No solo los adultos le dieron la espalda en términos generales, al menos hasta el año 1975, sino también el ámbito académico, el cual nunca lo vio como algo digno de estudio hasta épocas muy recientes. Algunos autores, como Díaz de Guereñu (2009, p. 271), consideran que el problema de esa consideración negativa hacia el cómic reside en gran parte en quien fue su destinatario durante un largo período de tiempo:

El destinatario de preferencia de estos productos editoriales, de escasa calidad material y bajo precio, fue el niño o el joven que disponía de las pocas monedas necesarias para comprarlo. El comic book en los EE. UU o el tebeo en España se encontraban entre los pocos objetos de consumo que servían al entretenimiento de los menores y estaban a su alcance como consumidores autónomos. Dicho público infantil garantizó la difusión masiva del producto, pero también determinó su escaso valor social.

Por otro lado, el factor principal que hace del cómic otro medio de masas es aquella ligazón que tiene con la sociedad y el momento presente. Es algo así como "una obligación ineludible, ya que la única posibilidad de supervivencia y crecimiento que el tebeo tenía radicaba en su popularización a escala masiva" (Martín, 1968, p. 125).

Igualmente reseñable es la facilidad que tiene el cómic de llegar a todas las manos, porque aparte de tener un lenguaje y estructura sencillas y cercanos a la cultura de la gente de a pie, su coste suele ser menos prohibitivo que otro tipo de literatura o arte, al menos, de aquellas historietas publicadas en revistas de cómic o en pequeños cuadernillos como los que aquí se estudian. Junto a esa cercanía y accesibilidad que el cómic tiene con el público y viceversa, tenemos que unirle su capacidad de penetración. "El cómic es capaz de traspasar fronteras, sin importar lo fuertes que sean las barreras lingüísticas. Su secreto radica en la universalidad de los contenidos tratados" (Ramiro, 2014, p.88). Esto se debe en gran parte a que mucho del contenido que se plasma en ellos está ligado a la cultura de masas. Cultura que por efecto de la globalización cada vez es más similar en todos los países.

Acerca de la relación que se establece entre la televisión y el cómic, podemos afirmar que es bastante fructífera debido a la multitud de aspectos que comparten. Entre ellos: el objetivo de llegar cada vez a un público más amplio mediante el uso de un lenguaje claro y asequible; una duración ajustada a los períodos de ocio y tiempo libre del espectador o lector; la

gran capacidad para influir sobre las colectividades y las comunidades; y la permeabilidad ante las reacciones, sucesos y hechos protagonizados por dichos grupos. Sin duda, un interesante canal bidireccional.

En pocas palabras, podríamos decir que, a pesar de lo poco valorado que está o estaba el cómic en su momento, con el tiempo se ha descubierto no solo como un interesante objeto de estudio y de entretenimiento para todas las edades, sino que también se ha erigido como otro de los "pilares de la cultura visual de masas" (Ramiro, 2014, p. 94).

El inicio de la repercusión de la televisión dentro del cómic queda enmarcado en una historieta del año 1957. La televisión por primera vez hacía acto de presencia dentro de una viñeta. Altarriba (2002, p. 79) nos resume dicho momento:

En el nº 360 de *Jaimito* (1957) y en la sección titulada 'Revoltillo de amenidades' se anuncia que acaba de ponerse en funcionamiento en Madrid la primera instalación de T.V. Y a continuación se explica que la televisión fue imaginada y diseñada por un estudiante una noche de navidad de 1883 y que la primera exhibición pública tuvo lugar en 1928 (*sic.*) A partir de esta primera referencia, la presencia de la pequeña pantalla irá haciéndose habitual en el paisaje tebeístico.

Esto marca, en parte, el inicio de la doblegación del cómic al lenguaje televisivo y al establecimiento de relaciones de clara subsidiariedad. (Alary et al., 2002, p. 79). En contrapartida, el lenguaje gráfico del cómic durante varios años seguirá siendo adoptado por la televisión para dar vida a muchos de los personajes, productos y objetos de sus imágenes en movimiento, y eso es de destacar.

Conviene subrayar que esta sumisión que se produce a veces en el cómic con respecto a la televisión no se da de forma casual, sino que es una acción estudiada por parte de la industria. En otros casos, como es obvio, solo compete al dibujante y a la idea que éste busca mostrar. Cuando se trata de lo primero, la decisión, al ser tomada por editores y empresarios, tiene el claro objetivo de conquistar el medio para así incrementar el consumo de sus productos a golpe de campaña publicitaria plasmada en viñetas. Dicho de otro modo, las páginas de cómic pasaron a ser, en ocasiones, receptáculo publicitario. El elemento más utilizado para este tipo de campañas fue, sin duda, el *héroe de tebeo*. Estos héroes tomados por la publicidad fueron durante mucho tiempo garantía de éxito de los productos que patrocinaban. "Sirvieron de trampolín a muchos nuevos productos iguales a otros similares de la competencia, pero que supieron elegir una envoltura atrayente, una figura inconfundible y ya inventada, conocida de todos" (Gasca, 1967, p.129). Este uso se dio también en sentido inverso: héroes de cómic que acaban protagonizando películas, series o *merchandising*.

Por consiguiente, podemos decir que el éxito de estos dos *mass media* frecuentemente corresponde a que en su contenido se producía una *sublimación de lo banal*, como así lo denomina Luis Gasca (1967, p. 138), pues se tomaba: "su estética de la presencia de los objetos que describe, de la realidad diaria, de la poesía de las cosas vulgares que nos rodean. [De] Objetos que pertenecen al día de hoy, [de] productos de supermercados o de la publicidad". Ejemplos de ello serán las historietas seleccionadas a continuación.

ANÁLISIS DE HISTORIETAS.

Teniendo en cuenta los apartados anteriores y nuestros casos de estudio, lo más lógico sería establecer un análisis dentro del marco teórico de los estudios culturales. Dichos estudios

son los que han propuesto un tipo de investigación que, además de estar centrada en extraer los significados de las creaciones culturales para así constatar su aportación al contexto político, social y cultural, son una de las corrientes que más valor da a la cultura popular contemporánea, dentro de la cual estaría el cómic. Ahora bien, en este análisis también debemos tener en cuenta alguno de los planteamientos de la Escuela de Frankfurt, como su posición sobre la existencia de una manipulación que impregna parte de este tipo de cultura o la supuesta diversidad de los productos de la industria cultural, lo cual más bien sería una ilusión. Ambas posturas buscarían reproducir y estandarizar una versión concreta de la realidad. Esa construcción habría sido generada por esferas económicas que harían que los espectadores, para ellos ya consumidores, vivieran creyendo en el espejismo de poder alcanzar una vida de éxito (Fecé, 2004, pp. 256-257).

Hecha esta salvedad, no podemos ignorar que se nos plantea una problemática al utilizar ambas corrientes. Esto se debe a que los autores que firman las historietas estarían aceptando, en parte, esa visión pesimista de la Escuela de Frankfurt acerca de la manipulación que se instala en los mensajes culturales y admitiendo, por tanto, que la audiencia que las recibe sería pasiva y totalmente maleable. Por otro lado, esos mismos autores cumplen una de las características más defendidas por los estudios culturales: la del receptor activo (Ardèvol y Muntañola, 2004: 256-257). Es decir, que ellos mismos, tras analizar los textos recibidos, no se han dejado enajenar. Con ello han evidenciado que no toda la audiencia es propensa a la manipulación, sino que nos encontramos ante un conjunto heterogéneo de personas con las capacidades suficientes para realizar un visionado activo de esa cultura sin dejarse alienar. A pesar de todo, debemos ser realistas y aceptar, en parte, el posicionamiento de la Escuela de Frankfurt en cuanto a la existencia de la manipulación y el dirigismo dentro de la cultura de masas, no solo porque se demuestra en las historietas que veremos a continuación, sino porque también es algo que nosotros mismos experimentamos cuando entramos en contacto con ella.

Podemos condensar lo expuesto hasta aquí diciendo que nuestro objetivo será el de armonizar esas dos corrientes para llevar a cabo un examen minucioso de las historietas escogidas. Para ello, utilizaremos una metodología cualitativa basada en la recepción activa de los textos (representaciones), que estará fundamentada en la observación y la reflexión, para así poder interrogarnos críticamente acerca de la ideología, la ética y sobre aquellas intenciones manipuladoras que puedan ocultarse tras los mensajes (Rodríguez, 2009, p. 34). Asumiendo pues este método podemos comenzar a examinar los siguientes casos de estudio:

La primera historieta está publicada en la revista *Cairo* en el nº 2 de 1981. Se titula “No se nota, no se mueve, no traspasa” y es obra de Joan Gómez.

De todas las historietas seleccionadas para este artículo, considero que ésta es la que mejor representa el efecto de la cultura de masas sobre nosotros a través de la televisión. Las viñetas que examinamos muestran muy claramente la persuasión y manipulación que existe desde los medios sobre el espectador, y de forma más preocupante si cabe, sobre los niños. Este es un colectivo ideal para seducir con este tipo de mensajes visuales, ya que dedican gran parte de su infancia a estar sentados delante de la pantalla, la cual les va organizando y perturbando la mente de forma poco recomendable, haciéndoles adoptar comportamientos y modelos poco saludables. Así lo apuntan Gerbner, Gross y Morgan en su artículo de 1980, “Aging with Television: Images on Television Drama and Conceptions of Social Reality” (citado en Sandoval, 2006, p. 210) donde:

Propusieron la teoría de que la televisión estimula en la audiencia fuerte (aquella que ve televisión más allá del promedio) una visión altamente sesgada hacia el contenido narrativo

estilizado de la televisión, mientras que los consumidores ocasionales del medio probablemente observan más incongruencias entre los contenidos televisados y el mundo social real.

Nos encontramos con una historieta protagonizada por una niña que reproduce escena tras escena actitudes que ha ido observando a través de la televisión. Imita los comportamientos y gestos de los actores y actrices que protagonizan las campañas publicitarias y, al mismo tiempo que los representa, acompaña todos y cada uno de sus movimientos con el tarareo de los eslóganes y de las cancioncillas de dichos anuncios.

Desmenuzando brevemente algunas de las viñetas de este episodio de 4 páginas tenemos: cinco primeras viñetas donde la niña escenifica un anuncio de compresas. Comienza por arrancar un folio de un cuaderno y, tras doblarlo un par de veces, se lo coloca en la ropa interior. Irónicamente la frase que acompaña a una de estas viñetas, y que forma parte del eslogan de la marca, es: *no se nota*. Sin embargo, lo que nosotros observamos es como ese papel se arruga y queda abultado dentro de la ropa interior de la niña. Podemos interpretar que lo que aquí se busca es demostrar que no todo es tan maravilloso y cómodo como la publicidad quiere hacernos creer. El paralelismo que el dibujante nos ofrece aquí, entre una compresa y un trozo de papel doblado, busca poner de relieve el hecho de que llevar una compresa estaría a la altura de llevar un folio arrugado en cuanto a molestia se refiere. Con esta equiparación ha logrado ridiculizar tanto la intención como el flamante eslogan de la marca, la cual esperaba vender un producto obviando su dudosa comodidad.

Las viñetas que corresponden a la segunda página de la historieta nos colocan a la niña yendo a por un polo al quiosco de los helados, donde pedirá éste del mismo modo que ha visto hacerlo en la campaña publicitaria: *deme un placer helado*. En esta ocasión el dibujante nos advierte, con esta representación, de cómo ocasionalmente, utilizamos frases de la publicidad o surgidas a partir de películas, series o publicaciones para sustituir conceptos normales de nuestro día a día, quizás con el propósito de mostrarnos más modernos.

La parte de la historieta que más sugestión nos provoca es la perteneciente a la última página. Las viñetas aquí creadas son las que mejor describen los efectos negativos de los anuncios sobre los menores. Cuando la niña regresa a casa, se desnuda y comienza a ponerse la ropa de su madre con el objetivo de sentirse, por un momento, una persona adulta. A continuación, y manteniendo esa ficticia madurez, empieza a llevar a cabo actos propios de alguien de esa edad: enciende un cigarrillo de manera sensual y elegante; se contonea por los pasillos como si de una *femme fatale* se tratara, hasta que se planta delante del televisor, artífice de todo este espectáculo. Es a éste al que suelta una bocanada de humo mientras susurra el eslogan de la campaña de cigarrillos Winston de 1980: *el genuino sabor americano*. El broche de oro llega cuando, tras beber un vaso de ginebra seca, la niña cae desplomada sobre un charco de la misma bebida quedando envuelta por una nube de tabaco.

La intención crítica del autor se deja entrever en cada una de las viñetas comentadas, pero de forma mucho más evidente en estas últimas. De forma continua evidencia la parte oscura que puede acompañar a todo anuncio y las consecuencias que puede desencadenar, sobre todo, si los niños están implicados en el visionado. No solo hace una crítica a la publicidad, también a esa cultura de masas que nos impone unos comportamientos y nos dirige hacia el consumo de toda una hilera de productos que parecen ser la llave de nuestra felicidad. Todos esos falsos mitos quedan expuestos en esta historieta de Joan Gómez.

La segunda historieta comparte con la primera el tratamiento del tema de la manipulación, de la persuasión y de la falsa felicidad. Está creada por Jaume Esteve para el nº 39 de *Cairo*, su título es "Juan Antonio Baco y Sr. Martini".

El objetivo de esta historieta es el de plantear la diferencia existente entre la vida real y la vida que nos vende la publicidad. Una existencia en la cual la industria nos pondrá de forma sospechosamente sencilla y al alcance de nuestra mano la solución a todos nuestros problemas, una solución que, curiosamente, siempre tiene forma de producto anunciado en la televisión.

Este argumento se plasma a través de la vida de un periodista venido a menos. Viñeta a viñeta vamos viendo su caída en desgracia: la agencia o periódico para el que trabajaba prescinde de sus servicios, puesto que ha empezado a preferir escritos mucho más positivos, vivaces y que sean capaces de invitar al lector a disfrutar de la vida y a buscar la felicidad. Casualmente todo aquello que la cultura de masas se esfuerza en transmitirnos.

Deprimido por el desprecio brindado a sus artículos, se deja arrastrar por el alcohol. En cada nueva viñeta lo vemos más perjudicado, desmejorado y turbado, y siempre acompañado por una botella de *Martini*, de la cual, por supuesto, no para de beber. Es el efecto del alcohol el que le acaba produciendo toda una serie de figuras fantasmagóricas que se le aparecen en un callejón para atormentarle. Fantasmas que le llevan a la locura y de los que intenta deshacerse a balazos. La policía, alertada por estos disparos, sale en su busca. Durante su huida acaba con la vida de dos agentes. Finalmente, al ser acorralado en una antigua fábrica y en un intento desesperado por escapar, asciende hasta la azotea, donde es alcanzado por una bala. La viñeta de cierre nos presenta el cuerpo inerte del periodista tendido sobre una valla publicitaria en la que podemos leer, paradójicamente, el siguiente eslogan: *un Martini invita a vivir*.

Jaume Esteve habla claramente aquí de la parte engañosa de los anuncios, aquella que nos vende una falsa felicidad o falso refugio que, de creérselo, nos puede acarrear graves consecuencias. Hace hincapié, sobre todo, en el uso que algunas personas, influidas por la publicidad, dan a ciertos productos creyendo que la compra y uso de éstos significará el fin de sus problemas, cuando, como hemos podido observar, solo los agudiza y complica.

De la revista *El Víbora* tenemos que analizar la siguiente historieta publicada por el dibujante Max en el nº40 de 1983, titulada "Peter Pank".

En ella tenemos la modernización de un clásico de la cultura popular, lo cual es algo frecuente dentro de la cultura de masas, ya que se busca acabar con el aura de autenticidad de las obras y con su unicidad.

Max, por tanto, habría adaptado este clásico a los términos del *underground*, introduciendo modas y tribus urbanas de los 80 como, por ejemplo, los *punkis* o los *hippies*, además del extendido consumo de drogas del momento. No obstante, incluso este movimiento que nació siendo muy rompedor, también acabó fagocitado por la voraz cultura de masas.

Sin embargo, hay algo que permanece inalterable en el cómic con respecto a la obra clásica: la aversión de Campanilla hacia Wendy, lo cual le acarrearán más de un disgusto a esta segunda a lo largo de los distintos capítulos de la historieta, como ya le pasara en el cuento.

Tras el análisis de estas viñetas, la conclusión que podemos sacar al respecto sería que: el dibujante ha logrado con este cómic poner al alcance de las clases populares la obra clásica y colocarla en sintonía con la actualidad. Con esto se demuestra que, dentro de la cultura de masas, nada es inmutable, sino que todo está en pleno cambio y es susceptible de ser alterado,

hasta aquello que se considera intocable. Walter Benjamin ya nos hablaba en su ensayo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, sobre esto, indicando que:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta [...] La técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad (1989, pp. 22-23).

La historieta que cierra nuestro análisis es "Televisión" publicada en el nº 92 de *El Víbora* de 1987. Ha sido escogida porque en ella se observa perfectamente la habilidad que tiene el lenguaje televisivo para permear el lenguaje gráfico del cómic. Esto queda patente en la elaboración de las viñetas de la historieta: el dibujante ha transformado la plantilla de viñetas, más o menos regulares, propia de la página de cómic, en una sucesión de cuadrados similares a las antiguas televisiones. Para mayor verosimilitud, ha incluido las esquinas redondeadas que simularían la idea de la pantalla abombada de los 80.

Los protagonistas de esta historieta también están relacionados con la misma época, pues son referentes de la cultura de masas de esos años. Concretamente, dentro de los televisores podemos ver, por ejemplo, al ídolo infantil Espinete. Nos incluye también sucesos de las primeras etapas de la emisión televisiva a los que todos los espectadores terminaron por acostumbrarse y que solían solucionar con dos golpes enérgicos sobre la caja del televisor: las típicas interferencias o interrupciones de la señal.

De esta forma tan asequible, Vallés, que es el autor de esta historieta, resume en dos páginas lo que significaba la influencia del lenguaje televisivo sobre el del cómic: su desplazamiento hacia un lugar secundario dentro de las formas de entretenimiento de la sociedad junto con una conquista de su propio medio y de sus historias con personajes que habían sido creados especialmente para el ámbito televisivo.

CONCLUSIÓN

En definitiva, podemos decir que la cultura de masas transmitida por los *mass media*, en nuestro caso, televisión y cómic, ha logrado su objetivo: adueñarse de todos los rincones cotidianos y permear todo aquello que encontraba a su paso, unas veces a través de la televisión y otras a través de la publicidad, quedando el cómic en un segundo lugar y en ocasiones más dedicado a denunciar esta fagocitación que a transmitir la manipulación.

Esto se observa claramente en el caso de estudio 1¹⁴⁵, donde el autor del cómic ha criticado de forma consciente y sagaz la cultura de masas por su función manipuladora, por el uso que ésta hace en ocasiones de la publicidad y por la persuasión y el dirigismo al que nos vemos expuestos cada vez que encendemos la televisión. Por otro lado, ha demostrado la virulencia con la que un eslogan televisivo y publicitario es capaz de determinar nuestra vida, incluso nuestros comportamientos, formas de pensar y de consumir, y lo que es más preocupante, también la de los niños como se ejemplifica en la historieta analizada.

¹⁴⁵ Para ver desarrollados los casos de estudio, acudir al apartado correspondiente a: Análisis de historietas.

En el caso de estudio 2, el dibujante ha criticado el constante bombardeo que sufre el espectador con el espejismo de que tener una vida feliz está al alcance de la mano. Ha demostrado en su historieta cómo la industria nos vende una ristra de productos con la excusa de que estos solucionarán nuestros problemas y, además, nos harán sentir reconfortados, cuando en realidad lo que buscan es crear una adicción en los consumidores. Así pues, en lugar de llevarnos por el camino de la felicidad y el placer de vivir, convierten nuestras vidas en una sucesión de infortunios con desenlaces poco halagüeños, ya que podemos no ser capaces de prescindir del consumo de los productos que la industria nos ha vendido.

Con el caso de estudio 3 hemos podido comprobar la capacidad que tiene la cultura de masas para actualizar una obra clásica e inserta en la tradición, mediante el desvanecimiento del aura de unicidad y de la modificación de sus características. De esta manera se logra hacerla más accesible al público actual, para que se sienta más identificado con ella. En este ejemplo, si bien es cierto, debido al tratamiento contracultural dado al cuento, propio del underground, solo una parte de la sociedad podría sentirse reconocida y cercana a él.

Por último, en el caso de estudio 4, lo que ha quedado patente ha sido la voracidad con la que el lenguaje audiovisual, no solo ya el televisivo, actúa sobre el resto de lenguajes impregnándolos fácilmente con sus características y particularidades.

Para resumir, podemos decir que con esta investigación lo que hemos tratado de demostrar es que existe otro tipo de cultura (la cultura de masas) creada por otro conjunto de medios (televisión y cómic), los cuales, son igual de importantes a los de épocas anteriores, sobre todo, por su contacto directo y constante con la sociedad y con el día a día de ésta. También se ha querido señalar la necesidad de tener una actitud crítica ante la recepción de ésta porque, como han demostrado las viñetas, puede estar mandando toda una gama de mensajes soterrados que, de asumirlos, podrían ser poco favorables para nuestra vida.

Tomando como cierre las palabras de Silverstone (2009, citado en Rodríguez, p.46) acerca del estudio de los medios, podemos decir que analizamos porque necesitamos entender lo poderosos que son en nuestra vida cotidiana, en la estructuración de la experiencia, en la superficie y en las profundidades, además de para saber cómo se relacionan, transmiten y dan forma a nuestra cultura.

Bibliografía

Aguado Terrón, J.M., 2004. *Introducción a las teorías de la información y la comunicación*. Universidad de Murcia. Available at: [http://www.um.es/tic/Txtguia/Introduccion a las Teorias de la Informa \(20\)/TIC texto guia completo.pdf](http://www.um.es/tic/Txtguia/Introduccion%20a%20las%20Teorias%20de%20la%20Informa%20(20)/TIC%20texto%20guia%20completo.pdf) [Accedido abril 12, 2017].

Alary, V., (Ed.), 2002. *Historietas, comics y tebeos españoles*, Presses universitaires du Mirail.

Altarriba, A. (2002) "La historieta española de 1960 a 2000". En: Alary, V. Ed. *Historietas, comics y tebeos españoles*. Le Mirail: Presses universitaires du Mirail.

Benjamin, Walter. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Cabrera Moreira, J.P., 2013. *Los límites de la actuación de la prensa en relación con la administración de justicia en el ámbito penal*. Universidad Nacional de Loja. Available at: <http://dspace.unl.edu.ec/jspui/handle/123456789/9428> [Accedido abril 12, 2017].

Díez de Guereñu, J.M. (2009) "El cómic: procesos de consumo cultural". En: Rodríguez, M. P. Ed. *Estudios culturales y de los medios de comunicación*. Bilbao: Universidad de Deusto

Eco, U., 1985. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.

Fecé, J.P. (2004) "El circuito de la cultura: comunicación y cultura popular". En: Ardèvol, E. y Muntuñaola, N. Coord. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.

Freidenberg, F., 2004. *Los medios de comunicación de masas: ¿también son actores?*, Available at: https://works.bepress.com/flavia_freidenberg/72/ [Accedido abril 12, 2017].

Gasca, Luis, 1967. Influencia del «cómic» en la publicidad. *Revista Española de la opinión pública*, (8), pp.125-142.

Martín, A., 1968. Apuntes para una historia de los tebeos: IV. El tebeo, cultura de masas (1946-1963). *Revista de Educación - Estudios*, (197), pp.125-141. Available at: <http://www.mecd.gob.es/revista-de-educacion/numeros-revista-educacion/numeros-antteriores/1968/re197.html> [Accedido abril 12, 2017].

Ramiro Avilés, M.Á. (Ed.), 2014. *Derechos, cine, literatura y cómics: cómo y por qué*, Valencia: Tirant lo Blanch

Rodríguez, María Pilar. (2009). *Estudios culturales y de los medios de comunicación*. Bilbao, SPAIN: Publicaciones de la Universidad de Deusto. Recuperado de: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/univcomplutensesp/detail.action?docID=3213068>

Sandoval, Maritza. (2006). Los efectos de la televisión sobre el comportamiento de las audiencias jóvenes desde la perspectiva de la convergencia y de las prácticas culturales. *Universitas Psychologica*, 5(2), 205-222.

Estudos Culturais e Permacultura: Uma performática social

Cultural Studies and Permaculture: A social performative

Estudios culturales y Permacultura: Una performatica social

Bárbara Machado Mazzetti¹⁴⁶

Resumo

Partindo da inquietação sobre quais as relações possíveis e potenciais entre Estudos Culturais e Permacultura, o presente ensaio está estruturado em quatro atos, passagens, que visam dialogar com autores e temáticas estudadas em contextos e momentos históricos diferentes, trazendo a discussão para refletir acerca da realidade atual na cidade de São Paulo quanto aos temas de Permacultura, Estudos Culturais, identidade e performance, por meio de autores como Stuart Hall, Amílcar Cabral, David Holmgren, entre outros. O que se propõe aqui é estabelecer diálogos sobre as possíveis conexões existentes entre estudos culturais e permacultura, que tenham grande potencial como novas "propostas sociais", ou mesmo práticas, enquanto projetos sociais de educação, porém sem desvalorizar demais problemáticas contemporâneas ou mesmo sacralizar os temas centrais abordados neste texto. A pesquisa contribui à exaltação pela necessidade de romper com formatos, padrões e modelos teóricos ou mesmo práticos, ainda dominantes na sociedade capitalista pós moderna, por meio de práticas alternativas ambientais como a permacultura, que estimulem cada vez mais a relação entre vida urbana e meio ambiente de maneira prática e eficiente, ao mesmo tempo que estabelece novos valores e tendências na cultura e identidade urbana.

Palavras chave: *Estudos Culturais; Permacultura; Cidade, Performance.*

Abstract

Starting from the unrest about what the possible relationships and potential of Cultural Studies and Permaculture, this paper is structured in four acts, passages, aimed at dialogue with authors and subjects studied in different historical contexts and times, bringing the discussion to reflect on the reality current in the city of São Paulo with the themes of Permaculture, Cultural Studies, identity and performance, by authors such as Stuart Hall, Amílcar Cabral, David Holmgren, among others. What is proposed here is to establish dialogue on the possible connections between cultural studies and permaculture, which have great potential as a new "social proposals," or practices, while social projects in education, but without detracting others contemporary issues or even enshrine the core subjects covered in this text. The research contributes to the exaltation of the

¹⁴⁶ Bárbara Machado Mazzetti é Bacharel em Lazer e Turismo (2015) pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo - EACH USP- e mestranda no programa de Mestrado em Estudos Culturais, também na EACH USP. Cursou um semestre no Programa de *Máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*, na *Universidad Autónoma de Madrid* (2017).

need to break with formats, patterns and theoretical or even practical models, still dominant in postmodern capitalist society, through alternative environmental practices such as permaculture, which increasingly stimulate the relationship between urban life and environment in a practical and efficient way, while establishing new values and trends in urban culture and identity.

Keywords: *Cultural Studies; Permaculture; City, Performance.*

Resumen

Partiendo de la inquietud sobre qué relaciones posibles y potenciales entre Estudios Culturales y Permacultura, el presente ensayo está estructurado en cuatro actos, pasajes, que buscan dialogar con autores y temáticas estudiadas en contextos y momentos históricos diferentes, trayendo la discusión para reflejar acerca de la realidad en la Ciudad de São Paulo y su relación con los temas de Permacultura, Estudios Culturales, identidad y performance, considerando autores como Stuart Hall, Amílcar Cabral, David Holmgren, entre otros. Lo que se propone aquí es establecer diálogos sobre las conexiones posibles entre Estudios Culturales y Permacultura, que tengan un gran potencial como nuevas "propuestas sociales", o incluso prácticas, como proyectos sociales de educación, pero sin desvalorizar otras problemáticas contemporáneas o, al revés, sacralizar temas centrales abordados en este texto. La investigación contribuye a la exaltación por la necesidad de romper con formatos, patrones y modelos teóricos o incluso prácticos, aún dominantes en la sociedad capitalista posmoderna, por medio de prácticas alternativas ambientales como la permacultura, que estimulen cada vez más la relación entre vida urbana y medio ambiente de manera práctica y eficiente, al mismo tiempo que establece nuevos valores y tendencias en la cultura e identidad urbana.

Palabras clave: *Estudios Culturales; Permacultura; Ciudad, Performance.*

Esta investigação foi desenvolvida como parte do processo de pesquisa da dissertação sobre as “Identidades Culturais dos Grupos de Permacultura em São Paulo”, pelo programa de Mestrado em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, Brasil. Visando aprofundar as reflexões sobre a Permacultura enquanto projeto social no Brasil, e mais especificamente na Cidade de São Paulo, buscou-se estabelecer diálogos entre áreas que, aparentemente, estão distantes, porém que em diversos traços se (re) conhecem e conectam. Para que seja possível refletir acerca de novas propostas e movimentos sociais possíveis nas diversas realidades contemporâneas, torna-se necessário introduzir alguns conceitos e contextos, assim como clarear algumas temáticas - Estudos Culturais, Permacultura e *Performance* - a fim de compor uma base teórica que possibilite reflexões dentre os temas trabalhados ao longo deste ensaio.

1º ato: Os Estudos Culturais

O processo de criação e desenvolvimento inicial dos Estudos Culturais ocorreu em meados da década de 1950, frente aos contextos da época na Inglaterra, em que emergiram novas lentes para antigas questões sociais e culturais, formulando e ressignificando, ao mesmo tempo, compreensões e ações frente às problemáticas daquele momento. A partir das obras de Richard Hoggart com *The Uses of Literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and Society* (1958) e E. P. Thompson com *The Making of the English Working-class* (1963), o campo dos Estudos Culturais surge propondo o entendimento de “cultura” como práticas humanas, modos de vida, postura ativa de experienciar e produzir elementos e traços culturais, ao invés de apenas consumi-los ou absorvê-los passivamente de um grupo ideológico e cultural dominante. Tendo, então, a cultura como local de convergência (HALL, 2009), a partir da ruptura das relações de trabalho intelectual e realidade prática, dentro da contínua dialética entre “poder” e conhecimento”, posteriormente a institucionalização dos Estudos Culturais ocorreu em um primeiro momento no centro de Birmingham e, posteriormente, fora dele, por meio de cursos e publicações, advindas de diversos autores e lugares, que ali, em um campo até então informal, convergiam para novas reflexões sociais e culturais, dentro do contexto dos anos 60.

Ao longo do desenvolvimento formal - enquanto educação institucional - e informal - dia a dia de operários e comunidades industriais - da área dos Estudos Culturais, se estabelecem duas compreensões de cultura, tendo-a como soma das descrições disponíveis

pelas quais a sociedade dão sentido e refletem as suas experiências comuns, enquanto domínio das ideias, e uma outra compreensão, que enfatiza o aspecto de “cultura” se referenciando em práticas sociais, enquanto um modo de vida global e pela qual não existiria “nenhum modo pelo qual esse processo pode ser desvinculado, distinguido ou isolado de outras práticas que formam o processo histórico” (HALL, 2009).

Ainda dentro das reflexões e colocações de Stuart Hall acerca dos Estudos Culturais e, mais precisamente, sobre identidades culturais, o autor as coloca como pontos de identificação, enquanto pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história, sempre considerando, também, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial, tendo, então, identidade como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada (HALL, 2013). Assim, há uma relação direta e de interdependência entre modos de vida, práticas sociais, cultura e identidade, que acabam por se conectar com as linhas de estudo e pesquisa dos Estudos Culturais na América Latina, Ásia e África, que discutem sobre os processos de colonialismo e colonialidade, assim como o pós colonialismo e a descolonização. Autores como Aníbal Quijano, Amílcar Cabral, Frantz Fanon, e o brasileiro Paulo Freire, entre outros, trazem à cena intelectual reflexiva dos Estudos Culturais as realidades nacionais, cada qual em seu contexto histórico, de países que tiveram suas culturas locais invadidas e sobrepostas por culturas colonizadoras dominantes, seja por meio de estruturas de dominação e exploração, estabelecendo relações hierárquicas de poder, autoridade política e de domínio dos recursos de produção e trabalho, ou por meio do processo de globalização, enquanto dominação cultural subjetiva. Frente a estes contextos culturais, o projeto de “descolonização” emergiu enquanto campo de convergência intelectual destes e de outros autores, que enfatizam a cultura como elemento libertador, uma vez que a mesma “constitui um método de mobilização dos grupos e, portanto, uma arma na luta pela independência” (CABRAL, 1984). Se “a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva” (WILLIAMS, 2011), seria, hoje, a permacultura um fenômeno sociocultural contemporâneo, com potencial igualmente libertador?

2º ato: Permacultura

“Cuidar das pessoas, cuidar da natureza, compartilhar excedentes”. Essa é a compreensão genérica e, ao mesmo tempo mais específica, do que é permacultura para muitas pessoas ao redor do mundo e, também, na cidade de São Paulo. São justamente os

três princípios éticos que regem todos os demais princípios práticos e ações desta filosofia. A cultura da permanência, ou permacultura, é uma filosofia criada pelo biogeógrafo australiano Bill Mollison, que cunhou o termo na década de 1970, junto com o conterrâneo David Holmgren. A partir da contração das palavras permanência e cultura, a ideia de uma cultura permanente tem em sua essência a busca por resultados de equilíbrio social, cultural, e, principalmente ambiental, que partem de um manejo ambiental e eficientemente sustentável e ético da e para a terra, compreendendo, para tanto, que se a permacultura é uma filosofia, ela é pragmática e toma os limites ecológicos de nosso poder e inteligência como fundamento para tudo o que é feito (HOLMGREN, 2004).

Segundo Holmgren, a permacultura engloba técnicas ambientais milenares, como a bioconstrução, captação da água da chuva, compostagem, filtro biodigestores, agrofloresta entre outras técnicas, porém reunidas pela palavra *design*. O desenho do espaço, delimitando zonas de atuação e funcionalidade, mantêm em vista o ideal de realizar “uma ação para mais de uma função”, valorizando e otimizando os recursos naturais disponíveis no local. Ademais, a permacultura promove um conjunto de valores subjetivos, que vão além dos práticos já previamente estabelecidos. O trabalho colaborativo e cooperativo, o compartilhamento de excedentes, a troca de saberes somado à horizontalidade em planejamento e execução, a criatividade e sensibilidade espacial coletiva são alguns dos pilares de valores essenciais, caracterizando a permacultura enquanto modo e filosofia de vida.

Desde de seu surgimento, entre as décadas de 1960 e 1970, a permacultura se espalhou rapidamente pelo território australiano, levando a necessidade de se estabelecer metodologias de ensino do conteúdo. A partir disso foi criado o *Permaculture Design Course* - PDC, organizado com base em uma estrutura curricular básica e universal, e que em pouco tempo se consolidou como o modelo para a formação de integrantes e instrutores e estimulou a criação de diversos institutos ao redor do mundo, bem como o estabelecimento de redes de contato e de intercâmbio. Posteriormente, este cenário de processo educacional não institucionalizado possibilitou diversos encontros à níveis regionais, nacionais e internacionais e, por fim, nas primeiras conferências internacionais, ou IPC’s (*Internacional Permaculture Conference*).

A permacultura no Brasil, ou o movimento permacultural brasileiro, segundo Silva (2013), tem o início marcado oficialmente a partir do curso de formação realizado por Bill

Mollison e Scott Pittman em 1992, em Porto Alegre, a convite da Prefeitura Municipal da Cidade. Impulsionado pelas discussões da ECO 92, o movimento ganha força rapidamente através da criação dos primeiros, e até hoje muito influentes, institutos nacionais de permacultura, dedicados à formação, capacitação e difusão da permacultura no Brasil. Entre eles estão o Instituto de Permacultura do Rio Grande do Sul – IPERS, o Instituto de Permacultura da Amazônia – IPA, o Instituto de Permacultura e Ecovilas do Cerrado – IPEC, o Instituto de Permacultura da Bahia – IPB e o Instituto de Permacultura Austro Brasileiro – IPAB. Ao longo da década de 90, o movimento, em sua expansão, segue influenciando a criação de novas organizações e institutos, como o Instituto de Permacultura da Mata Atlântica – IPEMA, criado em 1999, e o Instituto de Permacultura e Ecovilas de Pampa – IPEP, criado em 2000, estabelecendo, assim, a Rede Brasileira de Permacultura, composta pelos institutos até então criados. Segundo Silva (2013), a consolidação da permacultura no Brasil ocorreu em 2007 com a realização da 8ª Conferência Internacional de Permacultura (IPC8) organizada pela ONG Permacultura Latino-americana (PAL) e pela Rede Brasileira de Permacultura, que reuniu em suas atividades o total de 570 pessoas, dentre permacultores, pensadores, empresários, representantes de instituições financeiras e de Organizações Não Governamentais – ONGS - advindas de 42 países. No mesmo ano da 8ª Conferência, David Holmgren, um dos criadores da permacultura, também veio para o Brasil e ministrou cursos avançados de permacultura em Brasília, Bahia, São Paulo e em Santa Catarina.

O fenômeno permacultural, sua criação e seu *boom* de disseminação pelo mundo, proveio de fortes discussões políticas, culturais e ambientais que permearam o mundo entre os anos de 60 e 70, principalmente acerca das experiências de organização social e produção espacial “alternativa”, que buscavam romper com a “cultura espacial” dominante, marcada entre outras coisas, pela supremacia do valor de troca e da propriedade privada, pela superexploração dos seres humanos e dos bens naturais, pela alienação generalizada e pela tendência à homogeneização (SILVA, 2013). O desenvolvimento e crescimento da permacultura no Brasil e no mundo seguiu em progressão nos anos subsequentes, porém marcados cada vez mais pela presença dos interesses privados em absorver o ideal ambientalista como imagem empresarial de responsabilidade e sustentabilidade ambiental.

É importante destacar, também, a grande influência que o meio urbano representa para o desenvolvimento desta contracultura espacial contemporânea e para o próprio crescimento e expansão mundial da filosofia e práxis da permacultura. Por mais que a permacultura seja

uma filosofia inclusiva e comunitária e de aplicação prática ambiental em espaços que sejam capazes de receber e possibilitar tais ações, ainda sim está voltada, acessível ou, até mesmo, restrita aos círculos urbanos e aos seus moradores. No meio urbano, alguns indivíduos que compartilham de diferentes interesses “alternativos”, enquanto modos de contestação, estranhamento e oposição, relacionados a uma contracultura posicionada frente às imposições da ordem dominante, acabam por se contactar, organizar e promover novos movimentos, dentre eles, a permacultura, enquanto forma de combater princípios do sistema capitalista que julgam estar errados.

3º ato: Performance

Compreendendo a limitação em tentar compilar um panorama histórico e contextual da *performance* nas artes e na sociedade, ou mesmo apresentar um conceito fechado para o que se pode entender por tal, devido a sua vasta complexidade teórica e prática, a presente passagem, ou ato, busca promover um cenário crítico sobre os diálogos que se pode estabelecer entre práticas sociais atuais e o que se pode entender por uma essência da *performance*, na tentativa de romper com barreiras conceituais ao passo de explorar novas relações reflexivas.

A partir da continuação do alargamento das linguagens nas artes na segunda metade do século XX, a *performance* surge como uma união das artes visuais, artes cênicas e música, propondo para o campo artístico uma desconstrução de limites destas áreas, ao mesmo tempo em que explorava e testava as fronteiras, trocas e conexões entre os mesmos. Tendo-a como uma ação difundida e hegemônica, ela significou para sua época, assim como hoje, a quebra de estereótipos e o questionamento direto de padrões e formatos dentro do mundo da arte. A *performance* opera pelo estranhamento, pela subversão que propõe, pelo diálogo de elementos, camadas, e sua potência está diretamente relacionada ao seu contexto, descartando a possibilidade de reproduções e ações “automatizadas” e meramente repetitivas, pelo contrário, pois por mais que existam propostas semelhantes, o processo de execução sempre se dará de forma singular.

Apesar da grande referência para sua compreensão ser o campo das artes, a *performance* não está limitada por este universo, já que sua funcionalidade e finalidade não está no produto final esperado, pelo contrário, uma vez que “o que pode nos dar base didática

para abarcar manifestações tão diversas sob um mesmo guarda-chuva parece ser uma primazia do processo em detrimento do produto, da relação em detrimento do sujeito, da troca em relação ao objeto. Ou seja, o direcionamento do olhar para um evento em processo de acontecimento (e tudo que o circunda, inclusive suas possíveis objetificações posteriores) é um traço em comum que podemos identificar sempre que esse termo nos salta à vista, seja numa apresentação de uma *performance* artística, no bom desempenho do corredor ou na performatividade de uma sala de bate-papo on-line.”¹⁴⁷

Quais as relações possíveis entre política, enquanto práticas sociais, e *performance*? O que surge a partir desta relação? O que repercute a partir do que surge? O que se estabelece a partir do que repercute? Essas, entre outras, são algumas questões a partir das quais alguns movimentos artísticos sociais de estranhamento e subversão ao *status quo*, da história do último século e do início deste, fizeram e fazem emergir novas perspectivas, propostas e até mesmo projetos, cada qual em seu respectivo contexto, ao passo que também consolidam novas manifestações culturais e linhas de pesquisa, a exemplo do campo dos Estudos da *Performance*, abordados pelas áreas da filosofia, sociologia, antropologia, linguística e ciências sociais.

4º ato: Uma performática social? Rompendo a quarta parede

Chegando ao quarto ato, há de se ter de antemão que as temáticas que foram previamente introduzidas e abordadas neste texto - Estudos Culturais, Permacultura e *Performance* - representam justamente os movimentos, passagens e atos sociais na história do último século, que ao dar continuidade a atos anteriores, geram um novo movimento, passagem, ato que repercutem e irão repercutir neste século, porém em diferentes frentes e facetas que com o tempo irão se legitimar.

A quarta parede no teatro é o que separa a plateia dos atores, é a posição de assistir passivamente o que se passa no palco. Sem necessidade de maiores explicações acerca desta

¹⁴⁷ Trecho do texto feito por Renan Cevals, para o curso “Performance art: perspectivas para além do corpo”, realizado nos meses de Março a Abril de 2016, no SESC Consolação, São Paulo.

In: [Performance art, perspectivas para além do corpo](#)

Mais informações em: <http://renanmarcondes.com/filter/fotoperformance/Sobre-About>

definição, coloca-se até que ponto estamos ou iremos possivelmente romper esta parede, enquanto sociedade. Os lugares sociais pré estabelecidos, a não interferência real no que está sendo feito, ou mesmo uma redenção e submissão com o que se assiste diariamente, são reflexões possíveis acerca do que se vive hoje e do que se pode mudar ou não, dentro e fora das cidades, dos palcos e “vitrines” do mundo. Segundo Guinsburg, o ato teatral primeiramente foi enunciado como “um ser atuando no tempo-espço” (GUINSBURG, 2002, pg. 252), tendo assim uma determinação espacial e temporal enquanto premissa da linguagem teatral, porém também estabelece-se, assim, a tênue linha entre arte e vida, uma vez que “um ser atuando no tempo-espço” pode igualmente fazer referência a um ato cotidiano, a exemplo de uma pessoa atravessar a rua. Segundo Guinsburg, a diferença está na *natureza da intenção*. Refletindo sobre a metáfora contida na conceituação, cabe entender também que os atos mudam quando o local das ações muda também.

Atualmente a Cidade de São Paulo, enquanto cidade global, cosmopolita e capital econômica de um dos principais países em desenvolvimento, Brasil, reúne cerca de 35 grupos e instituições de Permacultura que trabalham, atuam e intervêm diretamente na cidade, em seus moradores e na cultura e política urbana. Seja por meio de cursos como o PDC - *Permaculture Design Course*, promovido pelo Instituto Casa da Cidade, por oficinas e workshops de permacultura promovidos pela UMAPAZ (Universidade Aberta do Meio Ambiente e Cultura de Paz), por intervenções nas periferias e favelas da Cidade pelo Coletivo Permaperifa ou por ações de venda, ensino e workshops de composteiras domésticas pela Morada da Floresta, entre outras ações, verifica-se que São Paulo, enquanto “vitrine” para a América Latina, está cada vez mais buscando enfrentar o paradigma da alta desigualdade social e econômica, além de superar traços do colonialismo econômico e cultural, da servidão, do racismo, da desigualdade de gênero e do autoritarismo, por meio de práticas de permacultura, que não só resgatam a relação do dia a dia com a natureza, como também estimulam valores de colaboração, cooperação mútua, conexão inter e intrapessoal, compartilhamento de saberes, técnicas e de diferentes excedentes, além de promover, ainda que indiretamente, acesso aos direitos de saúde, educação, cultura e lazer para todos.

Vemos, assim, que tanto os Estudos Culturais, como a Permacultura e a *Performance*, previamente introduzidos e discutidos neste ensaio, sofreram mudanças em relação ao seu contexto original a partir do momento em que passaram a ocorrer justamente

neste recorte urbano e que, assim, acabam por propor, direta e indiretamente, um fenômeno ambiental sócio coletivo performático, mostrando que a relação com o meio ambiente está cada vez mais integrada ao nosso dia a dia e ganhando cada vez mais importância nos debates e políticas urbanas e globais. Se o maior recurso das cidades são as pessoas e se hoje, cada vez mais pessoas buscam a permacultura nos centros urbanos, conclui-se assim, que estamos presenciando uma transição no modo de vida urbano e da relação das cidades com o meio ambiente, em que a permacultura pode representar a ferramenta chave para este novo caminho, cabendo, portanto, aplicar as referências, atos, passagens e fusões teóricas e intelectuais da contemporaneidade na realidade prática atual, assim como seu inverso, a fim de, no processo, estabelecer novos horizontes, que darão também origem a novos estudos.

Referências Bibliográficas

CABRAL, A.: 1984, "La cultura, fundamento del movimiento de liberación". In: Colombes, Adolfo (comp.). La Cultura Popular. México: Premiá Editora (4a. ed.), 137-145.

GUINSBURG, J.: 2002, Diálogos sobre Teatro. Armando Sérgio da Silva, org - 2. ed. rev. e ampl. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

HALL, S.: 2013 Da Diáspora, Identidades e Mediações Culturais. 2. Ed. - Belo Horizonte: UFMG.

2009: "Marcos para os Estudos Culturais: dois paradigmas", in Liv Sovik (org.), Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG. "Significação, representação, ideologia", in Da Diáspora.

HOLMGREN, D.: 2004 *Permacultura: princípios y senderos más allá de la sustentabilidad*. Hepburn: Holmgren Services.

SILVA, L. y MATHEUS, F.: 2013 Ilusão concreta, utopia possível: contraculturas espaciais e permacultura (uma mirada desde o cone sul). 2013. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-07112013-113710/>>. Acesso em: 2015-08-24.